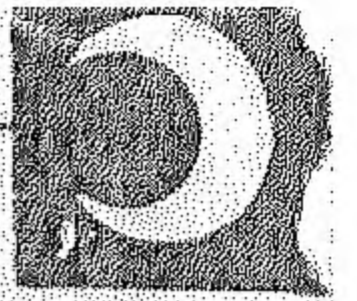


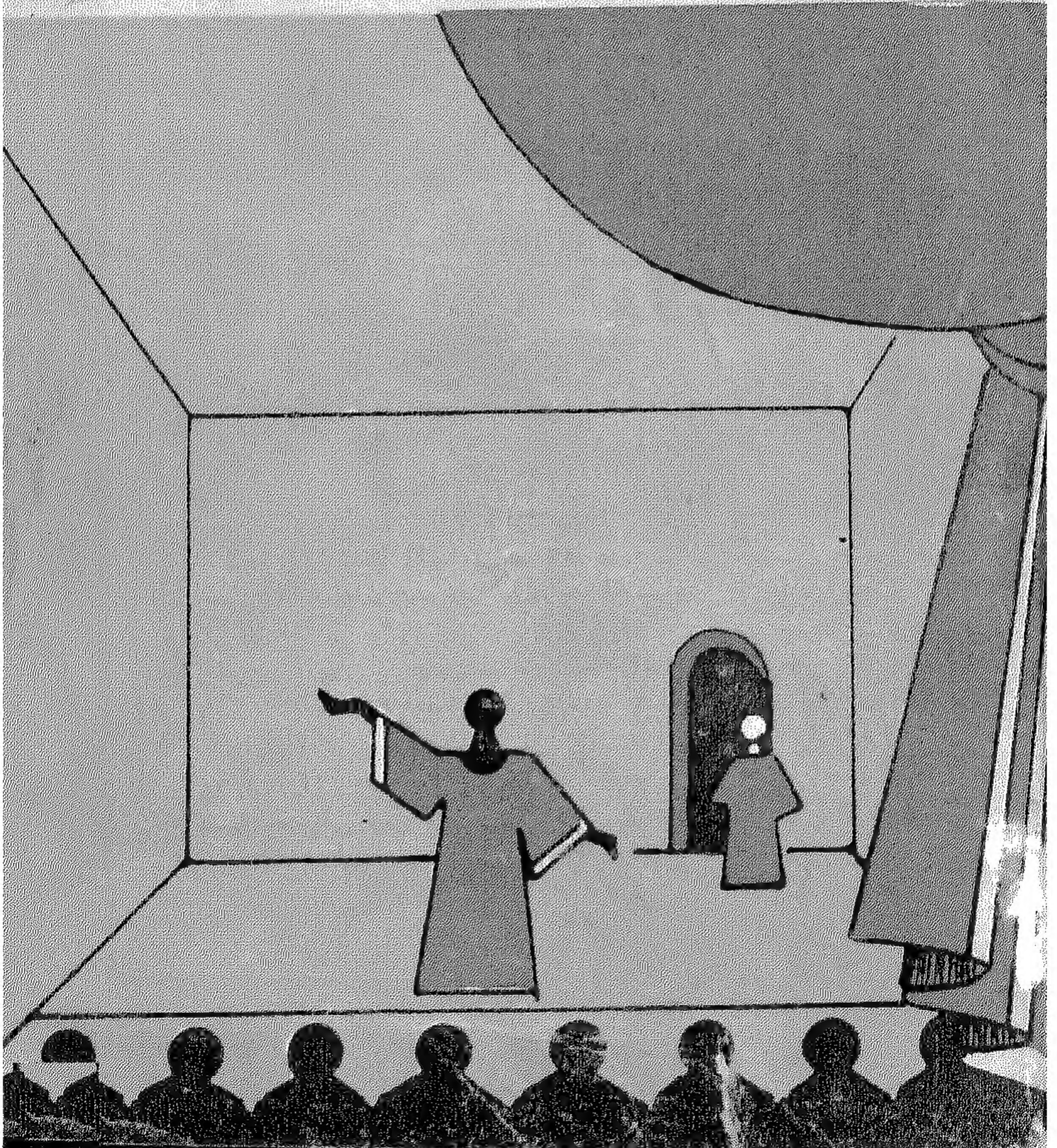
كتاب الله



سلسلة  
تثاقفية  
شهرية

# المسيح والكوميديا

من نجيب الريحاني إلى اليوم  
محمد فنكري





# كتاب الهلال

سلسلة شهرية تصدر عن « دار الهلال »

رئيسة مجلس الإدارة : أمينة السعيد

نائب رئيس مجلس الإدارة : صبرى أبو النجد

رئيس التحرير : د. حسين مؤنس

سكرتير التحرير : عايد عياد

## مركز الإدارة

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب

تليفون ٢٠٦١٠ ( عشرة خطوط )

KITAB AL-HILAL

العدد ٣٦١ - صفر ١٤٠١ - يناير ١٩٨١

No. 361 - January 1981

## الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى - ١٢ عددا - فى جمهورية مصر العربية جنيهان مصريان بالبريد العادى • وبلاد اتحادى البريه العربى والافريقى وباكستان ثلاثة ونصف جنيه مصرى بالبريد الجوى • وفى سائر انحاء العالم سبعة دولارات بالبريد العادى وخمس عشرة دولارا بالبريه الجوى •  
والقيمة تسدد مقدما لقسم الاشتراكات بدار الهلال فى ج. م. ع. بحواله بريديه غير حكومية وباقى بلاد العالم بشيك مصرفى لامر مؤسسة دار الهلال وتضاف رسوم البريد المسجل على الاسعار الموضحة أعلاه عند الطلب •

# كتاب المسال



مسألة شهرية لنشر الشارقة بين الجميع

الغلاف بريشة  
الفنان : أحمد الوردجي

محمد فکری

المسرح والکوميديا

عن نجيب الريحاني في اليوم

دار الفلّال

أحببت الأسرح كما لم يحبه أحد • وتقربت إليه كما لم يتقرب إليه أحد،  
وصددت عنه كما لم يصد عنه أحد ••

ومن خلال هذا الحب وذلك الصد ••• ولد هذا الكتاب أملا في أن  
يلقى بعض الضوء للأجيال القادمة



- أن ينقدك أحد ، فلأنك تمتلك مميزات جديرة بالبحث والتفكير
  - والا يعني بنقدك أحد ، فلأنك لا تمتلك أية مميزات على الإطلاق
- فكرى

## تمهيد .

ان صناعة الفنون المركبة التى تحتاج الى تعاون  
مجموعة من الفنانين ، والى اجهزة منظمة ، هى  
فى حقيقة الأمر ادارة وفن

فالمسرح .. ادارة وفن .

والسينما .. ادارة وفن .

والتليفزيون .. ادارة وفن .

ومشكلة مصر الحقيقية هى مشكلة ادارة .

فالطريق الذى يرصف ثم يعاد حفره لتركيب كابلات  
تليفون او كهرباء هو مشكلة الادارة .. بل أصبح مثلاً  
لسوء الادارة .

والروتين الذى يعطل مصالح الناس ، ويهدر حقوقهم  
.. هو فى حقيقة الأمر مشكلة ادارة .

وعدم احترام الناس والسيارات لقواعد المرور وآدابه  
.. مشكلة ادارة قبل ان تكون مشكلة ذوق واخلاق ..  
لأن الادارة الواعية الحازمة تلزم الناس باتباعها .

وأعطال التليفونات والمرافق العامة ، يرجع معظمها الى  
الادارة .

والماكينات التى نستوردها وتصدأ فى مخازن  
الجمارك لعدم تجهيز المصنع أو توفير الأيدى العاملة ..  
مشكلة ادارة .

ووقوف سفن تحمل سلعا تموينية فى عرض البحر  
تتقاضى غرامة تأخير لعدم وجود مكان تفرغ فيه  
حمولتها ، بينما الشعب لا يجد حاجاته التموينية ..  
مشكلة ادارة .

بل أن فقدان الأخلاق والذوق وتقاليدنا العريقة ،  
هى مشكلة ادارة ، لأن الانسان اذا وجد الادارة الرشيدة  
الحازمة فى بيته وفى مدرسته وفى عمله وفى المرافق  
التي يرتادها أو يستخدمها .. لما أفلت منه الزمام .

\*\*\*

واذا كان معظم النقاد والمثقفين يجمعون اليوم على  
أن المسرح قد تدهور عما كان عليه فى مطلع الستينات ..  
أقول أن وراء ذلك مشكلة ادارة .

وقد تناولت فى هذا الكتاب بعض موضوعات المسرح  
ادارة وفنا .



الجزء الاول :

ثورة المسرع

## نُورَةُ المسرح المصري

كلما الت بالمسرح المصري أزمة من تلك الازمات التي يعاني منها بين حين وآخر ، يكثر الحديث حول الجهاز الذي يشرف عليه ، أياكون جهازا مستقلا بشئون المسرح ، أم يكون ضمن هيئة تتولى فنون أخرى ؟ .. أياكون تابعا لوزارة ثقافة .. أم للمجلس الأعلى للثقافة !

كما يكثر الحديث بين المشتغلين بالمسرح حول تحويل مسرح الدولة الى قطاع خاص ، أو شركات اقتصادية ، وكان انتمائه للدولة هو سر فشله .

وليس علاج المسرح المصري بأن تتخلى الدولة عن مسئوليتها بتحويله الى القطاع الخاص . وإذا جاز ذلك على بعض المؤسسات التجارية فانه لا يجوز على أجهزة الخدمات التي تمس كيان المواطن روحا أو جسدا . والآن أراينا من ينادى بالقضاء تبعة تنظيم المرور على عائق القطاع الخاص ، أو سمعنا مناديا بعد هزيمة عام ١٩٦٧ ينادى بأن يعهد الى القطاع الخاص بالدفاع عن الوطن .

والمسرح المصري يسهم في إعادة صنع الانسان المصري الحديث ..

وإذا كان تغيير قيادات الجيش وتنظيمه من الداخل قد أديا الى تحقيق أمجاد نصر أكتوبر العظيم .. فالمسرح المصري في حاجة الى قيادات ، وإلى تنظيم من الداخل حتى يستطيع أن يؤدي رسالته للجمهور ، وهو قادر في

نفس الوقت على تحقيق ارباح ان لم تصل الى مستوى القطاع الخاص والشركات الاقتصادية ، فهي تغطي نفقاته على اقل تقدير .. وكم من الشركات التي تفلس لقصور في القيادة او التنظيم .

أما انشاء شركات اقتصادية للمسرح فهي فكرة طيبة في حد ذاتها ، فلماذا لا ننشئ شركات جديدة لهذا الغرض تؤدي وظيفتها الى جانب مسارح الدولة . خاصة وانها الأمل الباقي في انقاذ جهود مصر من تخريب القطاع الخاص لحياته وذوقه وكفاحه وامجاده !!

وليس يعنينا بعد ذلك ان يكون جهاز المسرح تابعا لوزارة ثقافة ، او لمجلس ثقافة ، بقدر ما يعنينا ان يكون جهازا مستقلا في ميزانيته وتخطيطه واشرافه . وان تكون للبيوت المسرحية التي تتبعه درجة من الاستقلال والصلاحية تمكنها من مناقشة الشركات الاقتصادية والقطاع الخاص .

ولكن .. ما الذي اصاب المسرح المصري !! وما المقصود بتنظيم جهاز المسرح من الداخل ؟!

لنعد الى الوراء قليلا لمحاولة حصر الداء .. واكتشاف الدواء .

### أين هو المسرح المصري ؟!

لا شك ان المسرح المصري قد تدهور الى حد لا يمكن اغفاله او السكوت عليه ، بحيث يمكن ان نقول ونحن مطمئنين انه لم يعد في مصر مسرح بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة ، منذ حوالي منتصف الستينات وحتى الآن .. لا من حيث وظيفته .



ولا من حيث قدراته .

ولا من حيث جمهوره .

ولا من حيث الأجهزة التى تديره .

وما يطلع علينا النقاد والمهتمون بالمرح من حين لآخر فى أجهزة الإعلام المختلفة ، عن تدهور مستوى المسرح ، واضطراب الأجهزة المسرحية ، والفوضى التى آلت إليها الحركة المسرحية فى مصر ، كان كفيلا بأن يحرك أى جهاز مسرحى لعمل شىء .. أى شىء .

ولكن جهاز المسرح لم يكن قادرا على عمل شىء . فقد كان يحمل فى داخله عوامل انهياره منذ الستينات ، ولم يكن يملك الرؤية الواضحة لتصحيح المسار .

فليس فيما نرى منذ سنوات مناخ حقيقى لفن مسرحى يمكن أن يزدهر وتتكامل فيه التيارات الفنية والفكرية والاجتماعية ..

وليس فيما نرى منذ سنوات ما يتناول حياة الشعب المصرى ومشكلاته .

وليس فيما نرى منذ سنوات نظام او خطة لفن مسرحى حقيقى ، يتضمن برامج ثابتة مدروسة لمختلف الفرق المسرحية تنفذ على مدار الموسم المسرحى .

ولم يقدم المسرح المصرى خلال أكثر من عقد من الزمان المؤلف المسرحى الذى يعتد به فى هذا المجال .. مع أن مصر غنية بالمواهب ، ولا يمكن أن تجذب فيها المواهب ..

وأصبحت دور المسرح معطلة معظم المواسم المسرحية ، تقدم ألا بعض مسرحيات هنا او هناك ، هزيلة فنيا وفكريا ، لا تمس واقع الجماهير ولا ترتبط بحياتها ..

واذا ظهرت بعض مسرحيات جيدة تبدو في جو الاحتضار العام كأنها حلاوة الروح .. أو أنها مسرحيات شاردة افلتت من بقايا عصر ازدهار سابق ..

هـرب المثلون المخرجون الى القطاع الخاص .. أو الى خارج البلاد كلية ..

وتناقص جمهور المسرح الحقيقي بشكل ملحوظ خلال العقد الأخير ..

وأصبحنا نتحدث عن سوء حال المسرح ، أكثر مما نتحدث عن مسرحيات شاهدها ، أو قضايا فنية طرحتها ، أو مشكلات اجتماعية تناولتها .

### كيف هرب جمهور المسرح

وليس لنا أن نعتب على الفنانين الشاردين ، أو على جمهور المسرح بقدر ما نعتب على أنفسنا ، فالجمهور هو المفترى عليه دائما ، نتهمه في ذوقه وفي ثقافته حينما ينفذ عن أعمال لا تعبر عن واقعه ولا تمشل حياته ، ولا تتفق مع مزاجه . ونتهمه في ذوقه وفي ثقافته حينما نزع ان ما يريده هو ما تقدم له من أعمال هابطة ..

فأين هو المسرح المصري .. وماذا قدم لجمهوره ؟  
ان الجماهير تريد أن ترى واقعها على منصة المسرح ، ترى أمجادها وعثراتها .. أفراحها ومآسيها .. تريد أن تتعاطف مع مشكلاتها فتأسي لها ، أو تضحك وتسخر منها .. ومن خلال ألها وضحكها .. تبصر طريقها وتكتشف قيمها ..

فماذا قال المسرح لجمهوره ، وأغلب ما قدمه من مسرحيات مقتبسة أو ممصرة أو مترجمة ، تراها وكأنك ترى أصوات كوكب آخر غير الذى نعيش فيه .  
ولقد كان هناك الكثير مما يقال ..

فمنذ قيام الثورة .. وحتى الآن ، ظهرت قيم فكرية واجتماعية وأخلاقية جديدة ، كما ظهرت فئات من المستغلين والانتهازيين حاولت أن تتركب الموجة لصالحها سواء فى الأجهزة الشعبية أو الادارية أو الاقتصادية أو الفنية ، واصططعت قيم واخلاقيات الماضى بقيم واخلاقيات الحاضر فى تناقضات تفاعلت فى علاقات المجتمع ابتداء من العلاقات الأسرية .. حتى اكبر الجماعات ..

وكان فى ذلك ارض خصبة للمسرح الجاد والكوميدى على السواء .

واذا كان المسرح المصرى قد استطاع مواكبة ذلك بدرجة أو بأخرى فى بعض لحظات ازدهاره عند اوائل الستينات ، فقد انحسر بعد ذلك الى لا شيء .

فماذا قال المسرح لجمهوره خلال العقد الأخير .. إلا بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، بدأ الملل يتسرب الى الشعب الصامد الذى رفض الهزيمة ، مع طول فترة الاحتلال ومحاولات التشكيك ، وبدأ الشباب يشعر بالضيق والغربة والتمزق النفسى .

كان الشعب فى حاجة لمن يقول له انه شعب أصيل ذو تاريخ طويل وحضارة عريقة .. استوعب كل الفتوحات وانتصر على كل الغزاة .. وأن الهزيمة فى حياة الشعوب العريقة ظاهرة عارضة ..



كان فى حاجة لمن يقول له أن الانسان المصرى محارب  
عظيم .. حينما يتحدى فى نخوته ومقدساته .. وأن  
الوقت فى صالحنا والمستقبل لنا بالعمل والكفاح  
والتدريب ..

كان الشعب فى حاجة لمن يقول له ان ايمانه بالله ..  
وبمصر .. وبنفسه .. وبقوميته .. أقوى من كل  
تحد ..

كان الشعب فى حاجة لمن يفضح له المستغلين  
والانتهازيين واللاعبين بمقدراته ..

ولقد قيل ذلك كله بوسائل اعلام مختلفة ..

ولكننا للأسف الشديد لم نقله بفن المسرح .. أخطر  
الفنون وأشدّها أثرا فى مخاطبة وجدان الجماهير ..

بل أين ما قدمه المسرح المصرى خلال معركة أكتوبر  
المجيدة !!

وبعد المعركة ..

وحتى الآن .. ؟!

ألم يكن فى المعركة وما حققته من نصر وبطولات ..  
وما هيّاته من علاقات انسانية واجتماعية جديدة داخل  
المجتمع .. ما يفرض المسرح المصرى ؟!

ألم يكن فى وضع مصر الجديد فى العالم ، وما هيّاه  
المواطن المصرى من علاقات فى الخارج ، وتبدل نظرة  
شعوب العالم اليه .. ما يفرض المسرح المصرى ؟!

ألم يكن فى السخرية من اوهام اسرائيل التى تحطمت  
.. وتباهيها بقوتها التى تبددت .. ما يضحك الشعب  
المصرى .. ويفرض المسرح المصرى ؟!

ألم يكن فى تصحيح مسار الثورة ، وما تضمنه ذلك من صراعات فكرية واجتماعية ، وما حققة من ديمقراطية وحريّة .. وما تلا ذلك من تبدل العلاقات الانسانية فى المجتمع .. ما يفرض المسرح المصرى !

لقد نطقت السينما المصرية ، وهى آخر ما كنا نتوقع لها ان تنطق ، وتناولت بعض هذه الموضوعات .

ولكن المسرح المصرى لم ينطق .

وما كان لجثة هامدة ان تنطق .

ومن عجب ان الدين لقى المسرح المصرى على ايديهم ازدهاره حتى منتصف الستينات ، هم الذين انحسر المسرح المصرى فى ظلهم فى العقد الأخير .

فلقد لقى المسرح المصرى ازدهاره على ايدي كتابنا الكبار .. توفيق الحكيم .. ونعمان عاشور .. وسعد الدين وهبه .. وعبد الرحمن الشرقاوى .. ويوسف ادريس .. رشاد رشدى .. ثم لحق بهم كتاب من الشباب مثل على سالم وسمير سرحان .. وغيرهما .

ولقى المسرح المصرى ازدهاره على ايدي مخرجينا الكبار .. ابتداء من زكى طليمات ، وفتوح نشايط ، وعبد الرحيم الزرقانى ، ونبيل الالفى ، وحمدى غيث ثم لحق بهم سعد اردش وكرم مطاوع وأحمد عبد الحليم وكمال يس ونجيب سرور .. الذين عادوا من الخارج بأفكار ورؤى فنية جديدة .. وقدموا لنا بعض الأعمال الطليعية حتى هزيمة عام ١٩٦٧ .

ولقى المسرح المصرى ازدهاره على ايدي ممثلينا الكبار ، الذين لا زالوا اذا تيسرت لهم ظروف العمل ، يملأون منصة المسرح حركة وفنا ونشاطا ..

فى ذلك الوقت كنا نهرع الى المسرح القومى ، والمسرح  
الحديث ، ومسرح الحكيم ، ومسرح المائة كرسى . وكان  
يثار الجدل .. وتبرز القضايا ، وتكثر المناقشات ،  
وتنشر الكتب والأبحاث ، وتكشف لنا كثير من قضايا  
الفن ، وخفايا المسرح ، ومشكلات المجتمع وقيمه .  
وتناول نقادنا الكبار هذه الأعمال بالدراسة والتحليل  
والنقد .. محمد مندور ، ولويس عوض ، ورشاد  
رشدى ، وعبد الفتاح البارودى ، ورجاء النقاش ،  
وجلال العشرى .

### ما هو المسرح المصرى ؟!

ولكن ما هو المسرح المصرى الذى ندينه ونكيل له  
الاتهامات ؟

المسرح فى أساسه هو :

- مؤلف .
- مخرج .
- ممثل .
- ادارة ..

ونحن نبادر فنحكم على ممثلينا بالبراءة . فنن الممثل  
هو فن أداء ، ونحن لدينا مجموعة من أفضل الممثلين  
الذين ابرزوا كفاءاتهم ومقدرتهم فى كل وقت .. سواء  
من الجيل السابق .. أو من الجيل الجديد .

كما نبادر فنحكم بالبراءة على مخرجينا .

حقيقة أن بعضهم جنح الى رأى خاصة ، ورؤى



غريبة عن مجتمعنا ، واستعراض العضلات فى الاخراج والابهار .. ولكن عذرهم انهم كانوا يعملون بلا خطة واضحة .. ولا معايير ثابتة حتى يلتزموا بها .

اما مسئولية مؤلفينا باعتبارهم رجال فكر وثقافة ، فهي مسئولية أدبية ، ويحق لنا أن نتساءل : لماذا لم يقل مؤلفونا شيئاً - الا النزر اليسير - خلال العقد الاخير ، بينما مصر تمر بأخطر فترات حياتها فى العصر الحديث ، والمجتمع المصرى يفلئ بتناقضات وصراعات وتحديات ومشكلات ، ويتطلع الى وضوح الرؤيا وتثبيت القيم أكثر من أى وقت مضى ..

هى مسئولية بلا شك يتحملها مؤلفونا ، ومهما قيل عن تعقيدات ومتاهات وضعتهم فيها أجهزة المسرح ، فآثروا الصمت .. أو آثروا الانتظار حتى يفعل الله شيئاً فى امر المسرح .. فان ذلك لا يعفيهم من المسئولية .

كانوا لابد ان يفعلوا شيئاً ، ويحاولون تصحيح المسار ، ولهم من ثقلهم الأدبى والفنى ما يجعل كلمتهم مسموعة ، وآراءهم موضع الاعتبار ، ليس مجرد آراء وكلمات تذهب سدى على صفحات الجرائد .. فما أكثر ما شبعنا من الكلام ، وانما بتقديم وثائق وأبحاث مدروسة الى المسئولين .. تضعهم مباشرة أمام مسئولياتهم ..

ولكن يبدو أنهم ملوا الطريق وقنعوا من الغنيمة بالصمت ، وآثروا الكتابة فى مجسالات أخرى غير المسرح .

## متى يقدم المسرح شيئاً

ولست أدري متى يقدم المسرح شيئاً لجمهوره ، وكل شيء متاح له الآن !؟

ان أمل أى صاحب فرقة مسرحية تجارية هو أن يجد مسرحاً يعمل عليه ، وهو مستعد أن يدفع :

آلاف الجنيهات إيجاراً للمسرح .

آلاف الجنيهات أجور ومرتبات المؤلفين والفنانين والفنيين والإداريين والعمال .

نفقات الديكورات والملابس والإضاءة والاكسسوارات . الخ .

وهو بعد هذا وذاك يحقق ربحاً .

وهم لديهم مسارح الدولة بالمجان .

وتدفع الدولة مكافآت ما يختارونه من نصوص .

ولديهم مخرجون وممثلون وفنيون وإداريون وعمال مدفوعة رواتبهم .

ولديهم مخسّـازن الملابس وأطنان من الديكورات والأخشاب .

وفوق هذا وذاك يحصلون على ميزانية - مهما كانت ضئيلة - لتقديم الموسم المسرحى .

ومع ذلك لا يقدمون شيئاً ، ولا يجلبون دخلاً .

سمعت منذ سنوات حواراً فى مكتب مدير أحد المسارح ، مفاده أنهم ساطفون الآن الهيئة لم تعتمد لهم سوى أربعة آلاف جنيهه لديكورات المسرحية التى

يقدمونها - مع انها مسرحية غير جماهيرية - وتولاهم  
العجب .. وتولانى العجب .. تولاهم العجب لهذا  
التغيير الشديد الذى يضر بالفن المسرحى ، وتولانى  
العجب لاننى قلت فى نفسى .. لو لدى مسرح بالمجان  
وأربعة آلاف جنيه ، لبدأت نهضة مسرحية حقيقية فى  
هذا البلد .

هذا هو الفرق بين صاحب فرقة مسرحية وبينهم ،  
لقد تعودوا الميرى وتمرغوا فى ترابه .. وكم هو قليل  
تراب الميرى هذا .

تعودوا الانتظار ، فلا يتحركون الا باعتماد ،  
ولا يعطون الا بميزانية ، وفقدوا القدرة على المبادرة  
والمبادرة والقنص ، لقد جلسوا ينتظرون النصوص  
وينتظرون الجمهور بدلا من أن يقتنصوهما ، وينتظرون  
الميزانية بدلا من أن تتفق أذهانهم للاستفادة بما لديهم .

والمدير الذى لا يستطيع أن يملأ مسرحه بالجمهور ،  
يحرم هذا الجمهور من الخدمات التى تنفق من أجلها  
الدولة آلاف الجنيهات ، وفى نفس الوقت لا يستطيع  
أن يدر دخلا يعوض به الفنانين الذين يبذلون العرق  
والدم على منصة المسرح عن تراب الميرى ... وعن  
النزوح الى الفرق الخاصة .. وإلى خارج البلاد سعيا  
وراء لقمة العيش .

وهكذا انتهى المسرح المصرى .

آثر الكتاب الكبار الصمت ..

ويؤس الكتاب الجدد .

وندرت النصوص ، فتعطلت المسارح .. والمخرجون  
.. والممثلون ، ومنهم من هرب الى القطاع الخاص أو



انزلق معسكه ، ومنهم من التمس لنفسه مجالا للعمل  
وموردا للرزق فى بلد آخر .

\*\*\*

لا يوجد مسرح بلا نصوص .

وبدلا من أن يعمل المسرح المصرى على تشجيع الكتاب  
ورعايتهم وحفزهم للكتابة للمسرح . عمل على اقضائهم  
من الحقل المسرحى ، فصفى كتابه ، وقتل كل أمل  
لمؤلف جديد .

### كيف صفى المسرح المصرى كتابه

هل سمعت عن مسرحية تمكث لدى لجنة قراءة اكثر  
من ثلاث سنوات ؟

كان هذا يحدث ولا يزال فى المسرح المصرى .

فلجان النصوص الموكل اليها اختيار المسرحيات فى  
مسرح الدولة من غير المتفرغين . يشغل كل منهم اكثر  
من منصب ، ويحاول اكثر من عمل فنى ، ويمارس  
القراءة والاختيار كعمل ثانوى فى وقت فراغه ، وقلمها  
يكون لديه وقت فراغ . . وقد يقرأها أحدهم فى شهر  
. . أو فى عام . . أو وقتما يشاء لها الله . . وليس هناك  
نظام أو قاعدة للمتابعة أو المساءلة أو الحساب .

وهل تعلم ان المسرحية كان ينبغى لها ان تعرض على  
لجنة أولية ثم على لجنة مركزية ، يبلغ مجموع أعضائهما  
حوالى عشرة أعضاء ؟

عشرة أعضاء من مختلف التيارات الفكرية والفنية  
والسياسية ، بعضهم متخصص فى جوركى وتشيفخوف ،

وبعضهم لا يرى الفن الا من خلال شكسبير أو تنيسى وليامز ، وبعضهم من المتأثرين بصمويل بيكيت أو يونسكو ، والمفروض أن تمر المسرحية خلال هذه الأذواق والتيارات .

هل تستطيع أن ترضى مسرحية كل هذه الأذواق ؟! لو أتيح لأحد أن يطلع على بعض التقارير الفنية عن مسرحية واحدة ، لوجد تناقضا صارخا في الأسس والمبررات بين من تناولوها رفضا أو قبولا .

وإذا استطاعت مسرحية بعد ذلك أن تفلت كانت تدخل في دوامة الكراسى الموسيقية ، وهي لعبة ظريفة ظلت في جهاز المسرح فترة أوائل العقد الماضي ، ربما لأسباب سياسية . يتغير المسئول في جهاز المسرح .. ومع كل مسئول جديد تفض لجان وتشكل لجان .. ومع كل لجنة جديدة يصرف النظر عما أقرته اللجان السابقة لتبدأ من جديد . وقبل أن يستقر شيء ، تتكرر نفس اللعبة . وقد تظل مسرحية سنوات طويلة بين رفض وقبول دون أن تصل الى شيء .

وحاول أن تتصور مصير مسرحية تفلت من ذلك كله .

لعلك تتصور أن تنحني اعجابا لمؤلفها العجيب ، ونسارع بدفعها الى منصة التمثيل .

هذا اسراف في الخيال ..

كان مصيرها المحتوم هو خزانة قديمة ، لا تخرج منها الا لأسباب بالفن .. قد تكون عقائدية .. وقد تكون نفعية .. الخ .

ومع أن قيادات المسرح قد استقرت فى العقد الأخير ،  
إلا أنها ورثت فيما ورثت نظاما باليا مهترئا لم يمكنها من  
مواصلة الطريق فى الاتجاه الصحيح .

### المؤلف تحت رحمة المخرج

وتظل المسرحية حبيسة الى أن يأذن لها الله .  
ولعلنا ندكر مسرحية « عفاريت مصر الجديدة » التى  
لاقت نجاحا ملموسا . لقد صرح مؤلفها أنها ظلت حبيسة  
أدراج مكاتب المؤسسة ثلاث سنين قبل أن ترى  
النور . . وأعلن مقاطعته لمسرح الدولة .

وعند عرض مسرحية ست الملك ، أعلنت الفنانة سميرة  
أيوب مديرة المسرح القومى ، أن اللجنة كانت قد اختارتها  
منذ سنتين . وأن المسرح القومى سيلجأ بعسرها الى  
التمصير والاقتباس لعدم وجود نصوص .

ما شاء الله . . وأين كانت كل من هاتين المسرحيتين  
طوال هذه المدة ، والمسرح يشكو عدم وجود نصوص ؟  
هناك مسرحيات موافق عليها منذ أكثر من أربع  
سنوات ، ولم تر النور بعد ، وقد لا تراه أبدا .

الا يعرف المسئولون فى جهاز المسرح أن لديهم  
مسرحيات موافق عليها ؟! أو هى تحتاج الى بعض  
التعديل لتصبح صالحة للعرض على أقل تقدير ؟!

ان هذه المسرحيات فى انتظار مخرج يقع عليها  
اختياره ، وقد يكون اختياره ، وفقا لذوقه الخاص ،  
أو لاعتبارات نفعية كربط اسمه باسم مؤلف كبير يدفعه  
الى عالم الشهرة ، أو لسهولة التناول أو كمية الإبهار ،

أو أية اعتبارات أخرى ، وإذا لم يقع عليها اختيار  
مخرج .. فقد حكم عليها بالموت .

ما قيمة موافقة اللجان إذن ؟

وقد يدور المؤلف بمسرحيته الموافق عليها من لجان  
الهيئة على مختلف مسارح الدولة ، فلا تعترف بموافقتها ،  
وتعرضها على لجانها الخاصة التي غالباً ما ترفضها عناداً  
للجان الهيئة أو لأسباب خلفية أخرى ، فإذا تقدم  
مؤلف بمسرحية إلى المسرح مباشرة ، ولم يكن من  
شلتة ، كان يطلب منه أن يتقدم إلى الهيئة .

أما المخرج ، فقد كان يستطيع اخراج المسرحية التي  
يريدها ، حتى لو لم تكن قدمت إلى اللجان من قبل ،  
ويستطيع أن يحصل على موافقتهم بالتمرير .

ومع أن لجان هيئة المسرح لم يكن لموافقتها أي سلطان  
على المسارح التابعة لها ، فقد كان لها في الاختيار تحكمات  
تفوق الحد .

### كانوا اساتذة أكثر من اللازم

والحق أن بعض أعضاء لجان القراءة في تلك الفترة ،  
كانوا اساتذة في فن المسرح ، نشروا لنا الأبحاث  
والدراسات ، وعلمونا قواعد الدراما ، من بناء درامي  
.. إلى حدث درامي .. إلى رسم شخصيات .. إلى  
حوار صاعد .. الخ . وحينما أصبحوا لجان قراءة  
واختيار أمسكوا مساطرهم ومثلثاتهم وفقسوا لفاهيمهم  
المتنوعة ، وراحوا يقيسون بدقة متناهية ، فهذا البناء  
الدرامي متداع ، وهذا الخط الدرامي مختل .. وهذه



الشخصيات سطحية .. والمرحجية لا تصلح .  
لقد كانوا أساتذة أكثر من اللازم .

**نحن لا نكتب لأساتذة .. ولكننا نكتب للشعب**

هذه هي القضية ..

ما الذى يهم الشعب فى المقام الأول .. الكلمة أم  
الصناعة الفنية ؟

وما هى المعايير والمقاييس التى يتم على أساسها  
الاختيار ؟

نحن لا نقتل من شأن الصناعة الفنية ، ولا نرضى لمنصة  
المسرح أن تقدم فنا هابطا شكلا أو مضمونا .

ولكننا نقول أن الشعب تهمة مشكلاته أولا ، وما أكثر  
مشكلات الشعب ، يهمة أن يأسى لها وأن يسخر منها ،  
ومن الذين يتلاعبون بمقدراته فى سكنه أو قوته أو  
كسائه ، بجمل ووسائل بهلوانية تضحك أكثر القلوب  
تحتجرا ، وأعلننا لا زلنا نذكر مسرحية « حضرة صاحب  
العمارة » لفرقة تحية كاريوكا .

منذ مدة .. ظهر فى الجرائد خبر يقول أننا ندفع  
نصف ما يورثه دولار غرامة تأخير لسفينة شحن لا تجد مكانا  
تفرغ فيه حمولتها من اللحوم المستوردة ، أى أن الشعب  
يجوع .. وفى نفس الوقت يدفع نصف مليون دولار  
غرامة من دمه ، وهذه مأساة يجب أن نأسى لها ،  
ومهزلة ينبغى أن نسخر منها ، ونكشف أصحابها ،  
ونحاكمهم على منصة المسرح إذا عز علينا أن نحاكمهم فى  
الواقع .

ان الشعب يهمله أن يكشف ويسخر من الدين يتلاعبون  
بقيمه ويستخفون بمصيره جهلا . . أو اهمالا . . أو  
استغلا .

ان مجرد اعلان عن فيلم « شقة في وسط البلد » جعل  
الجماهير تتدفق على دار السينما قبل ان تسأل عن  
البناء الفني . . والخط الدرامي .

ولكن لم تكن في حاجة لأساتذة ، بقدر ما كنا في  
حاجة لفنانين بسطاء واعين يفهمون مشاسير الشعب  
واحتياجاته ، ويتفاعلون مع وجدانه .

### في الطريق الى الهاوية

ولقد أضر الفنانون الذين عادوا إلينا من الخارج  
بأفكار جديدة ورؤى جديدة بالحركة المسرحية بقدر  
ما أفادوها . لقد بهرونا في أول الأمر . قدموا لنا  
فكرا غريبا جديدا علينا كان لابد لمثقفينا من الاطلاع عليه  
لاثرء الحركة الفنية .

ولكنهم حينما عالجوا مسرحيات مصرية غالوا في  
الأغراب ، وتفننوا في إبراز قدراتهم في الإخراج من  
حيث الديكور والإضاءة والاستعراضات واستخدام  
الكورس وتحريك المجموعات ، وفي فورة انبهارنا نسينا  
أن هذا الفن لا يمس جماهير مصر ، ولا يراعى مزاج  
شعبها البسيط العميق الذي يحركه جوهر الأشياء دون  
زخرفها .

ولعل ذلك ما دفع فنانا حساسا مثل يوسف ادريس  
في ذلك الوقت الى البحث عن مسرح مصرى ، تمثله في  
مسرحية « الفرافير » ، وسواء استطاع في مسرحيته

تلك أن يحقق شيئاً من هدفه من حيث الشكل أو من حيث المضمون أو من حيث كليهما ، سواء استطاع ذلك أم لم يستطع ، فهو احساس فنان بأن المسرح المصرى كان يتجنب الطريق ...

كانوا كمن يقدمون لنا طبق اليوم ، ويتفننون فى عرض مهاراتهم فى صنع أطباق متنوعة من اللحوم أو الدجاج أو المارون جلاسيه ، بينما الشعب يبحث عن العدس والفل والبطارية والجبن القريش ، وحينما تتوفر له هذه الأطعمة فما أبسط أن يأكلها ..

ما أبسط أن يتذوق الشعب فنه .

ولقد كان هذا اسرافا فى الفن ، بقدر ما كان اسرافا فى النفقات لازمنا حتى وقتنا الحاضر .

### الفنان المدير

وهذه قضية تثار بين حين وآخر ، هل يكون مدير الفرقة المسرحية من بين الفنانين ؟ أم يفضل أن يكون من بين الإداريين ذوى الثقافة الفنية المسرحية ؟

وأحيانا يأخذ بهذا رأى ، وأحيانا يأخذ بذلك ، ولعل التجربة قد أثبتت فيما مضى نجاح الفرقة المسرحية كلما كان مديرها من غير الفنانين .

وقد درجت أجهزة المسرح فى العقد الأخير على تعيين الممثلين أو المخرجين مديرين للمسارح أو الفرق المسرحية ، ربما على سبيل تكريمهم بعد رحلة الفن الطويلة ، أو فيما يشبه أقدمية موظفى الحكومة .

وقد يكون الفنان عظيما فى فنه ، ولكن الفن شيء ..

والادارة شيء آخر . ونادرا ما يجتمعان في فرد واحد . .  
وأسوأ ما تكافىء به فنانا أن نعيّنه في منصب إداري .  
إننا نقتله قبل أن لقتل الفن الذي نعيّنه لإدارته .

فالفنان : وجدان ، مشاعر ، خيال ، عواطف ،  
الفنان يفتقد عليه العنصر الذاتي مهما حاول أن يتجرد  
من ذاتيته . والإدارة موضوعية ، وإذا تولى فنان إدارة  
مسرح لابد أن يفتقد بهائيتها بهواء من حيث أراد أو من  
حيث لم يرد .

هنا تصطرح ذوات الفنانين الذين يعملون في المسرح ،  
مع ذات المدير الفنان صاحب السلطة ، وأما أن تدوب  
هذه الذوات في رؤيته الخاصة ، وأما أن تولد صراعا  
يضر بالعمل الفني يؤدي إلى دماره . . ويصبح المسرح  
هو مسرح « الفنان المدير » يقدم عليه ذاته الفنية بصرف  
النظر عن نوعية المسرح فلا تعجب إذا رأينا أعمالا فلكلورية  
أو استعراضية على مسرح طليعي ، أو أعمالا كلاسيكية  
على مسرح حديث ، أو أعمالا طليعية على مسرح  
كلاسيكي .

ولا عجب إذن أن نجد حول هذا المدير أو ذاك شلة  
ثيرة لديه ممن يؤمنون بتياره الفني ، ويتفقون مع رؤيته  
الخاصة . وهؤلاء لهم معظم العمل ، ثم نجد شلة أخرى  
نصطرح معه لنفس الأسباب ، وهؤلاء نادرا ما يعملون . .  
وهذا ما تحدث عنه النقاد وأطلقوا عليه نظام  
« الشلية » في المسرح .

ولا عجب إذن أن نجد تبادل المنافع بين هذه الشل  
في المسارح المختلفة . فهذا يخرج لذاك . . وذاك يمثل  
لهذا . . وهذا يقتبس لهؤلاء . . الخ . وما أقل ما يقتبسون  
وما يمضون وما يقدمون .



## الجمهور المفتري عليه

هل نعجب إذن اذا انفض الجمهور !!  
وهل نتهمه اذن بعدم تذوق المسرح والإقبال عليه ؟  
لنجد الى الوراء قليلا لنرى مؤشري ترمومتر اقبال  
الجمهور على المسرح .

في الثلاثينيات وما بعدها . . كان الإقبال شديدا على  
مسرحيات يوسف وهبي والريحاني ، ذلك أن الجمهور  
كان يجلس مبهورا لمشاهد يوسف وهبي يدافع عنه وعن  
شرفه وعن قيمه ضد قيم فاسدة لأغنياء وباشاوات . .  
وهو العامل العصامي الذي كون نفسه بعرقه وعمله  
« بيوى أفندى » ولعى في « أولاد الفقراء » .

كان الجمهور يضحك مع الريحاني في بعض مشاهد  
ضحكات ممتزجة بدموعه فيما قدمه من بعض تناقضات  
واقع المجتمع .

كانت مسرحيات يوسف هبي ميالودرامات تقوم على  
مبالغات واضحة في التأليف والتمثيل . . ومع ذلك فقد  
أقبل الجمهور دون أن يفكر في البناء الدرامي والخط  
الدرامي .

وكانت مسرحيات الريحاني فودفيلات مقتبسة عن  
أعمال فرنسية ، استخدم فيها أحيانا مشاهد مبتدلة  
وأسماء مبتدلة ، وصب ممثليه في قوالب حديدية . .  
ومع ذلك فقد أقبل عليها الجمهور دون أن يفكر في  
البناء الدرامي والخط الدرامي ، لأنه كان يعبر عن  
مشاكل ومتاعب طبقة الأفندية على حد تعبير الأستاذ يحيى  
حقى .

كانا يقولان شيئاً لجمهور الطبقة الفسالية فى حدود  
الوسائل والتصورات والفرص المتاحة .

وما لنا نذهب الى بعيد ..

لقد لقي المسرح فترة ازدهار ارتفع فيها مؤشر اقبال  
الجمهور فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات ، حين  
طلعت علينا أعمال جادة تقول شيئاً من واقع الجماهير :  
الصفقة . والناس التى تبت . والسبب . والفراير .  
ورحلة خارج السور . وغفاريات مصر الجديدة . وملك  
يبعث عن وظيفة . ومعظم أعمال كتاب هذه المسرحيات  
وغيرهم ، وما أسهمت به فرقة المسرح الحر من أعمال  
مؤلفة أو أعداد لروايات نجيب محفوظ .

حينذاك بدا لنا أن ثمة مناخاً مسرحياً قد ظهر فى  
الأفق ، أن ثمة ازدهاراً يوشك أن يتطور ويثمر ، خاصة  
واننا نملك مجموعة من خيرة المؤلفين والمخرجين  
والممثلين .

ولكن المد أخذ ينحسر ، ثم غرق المسرح المصرى بين  
تراكمات التمسير والاقتباس والأعداد .. غير المدروس  
الذى لا يمس حياة الشعب ، ولا يستلهم واقعه ، و يعبر  
عن مزاجه ..

وقل ما يقدمه للجماهير الى أن كاد ينعدم .

وفقد المسرح المؤلف .. والفنانين .. والجمهور .

وفقد المسرح الوظيفة .. والمناخ .

بل فقد نفسه .

\*\*\*

هل نستطيع أن نتصور دولة بلا دستور ؟!

أيمكنك ان تتصور ما يشيع فيها من اضطراب ، فلا هي تعرف ماذا تريد ولا ماذا تفعل ، وما يدب فيها من فوضى . . فتختل العلاقات ، وتحكمها الأهواء والنزوات ، وتكثر الصراعات ، ويختلط الحابل بالنابل ، وتجرى الأمور وفق المصالح الخاصة ، وتبادل المنافع لمن هو اقوى او اكثر نفوذا . ويضيع الحق فيمجد الفث ويحقر الثمين ، وتختفى المعايير والمقاييس ، ويصبح شاغل المنصب هو الحق . . والصواب . . والقاعدة .

هذا هو حال المسرح المصرى .

والا لما استطاع ان يصفى جمهوره .

ولما استطاع ان يصفى كتابه .

ولما استطاع ان يعطل ممثليه ومخرجيه ويدفعهم خارج البلاد .

ولما استطاع ان يقدم أعمالا لا يمت معظمها الى المجتمع المصرى بصلة .

ولما استطاع فى النهاية ان يعطل مسارح الدولة فلا يقدم عليها كل موسم سوى أعمال تعد على أصابع اليد الواحدة .

ولو كان هناك دستور للمسرح المصرى ، اى لو كان هناك نظام للمسرح ، يتضمن خطة عامة ، ومجموعة من المقاييس والمعايير الفنية ، ومجموعة من القواعد تحكم المعاملات ، لعرف كل من يتعامل مع المسرح ما له وما عليه ، ولعرفنا كيف نحاسب ، ومن نحاسب .

## دستور للمسرح المصرى

دعونا نتصور دستورا للمسرح المصرى .

ومنطلق هذا الدستور هو ما تقدمه للجماهير .

وجمهورنا جمهور بسيط واع ، يحس باصـالته وحضارته أكثر مما يدرك بثقافته ، ومن ثمة فهو فى حاجة الى فن بسيط عميق .. يرى فيه واقع حياته .. عدا آلامه وآماله .. يرى فيه أفراحه وآسـيه .. يرى فيه صراعاته ومشكلاته نفسية كانت او أخلاقية او اجتماعية .. أكثر مما يرى فيه حذقة فى التأليف أو إبهارا فى الإخراج .. حتى لو تفاضينا فى سبيل ذلك عن بعض القواعد الدرامية التى لا تخل بالعمل الفنى .

ولا يتنافى مع ذلك أن يكون عرض الواقع المصرى من خلال قيم إنسانية عامة تهم الإنسان فى كل زمان ومكان ..

وان كان ذلك فى حد ذاته هو مطلب جوهرى ، فهو فى نفس الوقت اقتصاد فى التكاليف يؤدى الى مزيد من الأعمال الفنية التى تقدم للجماهير .

## كيف نستعيد كتاب المسرح

واذا كان كتاب المسرح قد تم إجلأؤهم بالتعقيدات التى يواجهونها من حيث تعدد اللجان ، واختلاف مشارب أعضائها الفنية والفكرية .. ورفضهم لمعظم أعمالهم لاعتبارات المستوى الفنى الذى يتخطونه دون وجود معايير متعارف عليها .. وقيام لجان .. وانقضاـ لجان .. دون وجود قواعد ثابتة للتعامل ، حتى تصل النصوص



فى النهاية الى أن تدفن فى مهدها .

إذا كان الأمر كذلك ، فإن عدم حرص كتاب المسرح للعودة اليه . . يكون لهم فيه عذر .

هل رأيت عذابا يمر به مؤلف ، مثل العذاب الذى يمر به مؤلف المسرح المصرى ؟! ويكون نصيبه بعد ذلك قروشا ضئيلة . . تقل عن نصيب أى عامل فى حقل المسرح .

وقبل أن نقترح ان تكون لهم مكافآت مجزية ونسبة من دخل المسرحية ، دعونا نتصور كيف يمكن الحصول على نتائج قرائحهم ؟

### لجان متفرغة

فى تصورى ان تقديم اعمال فنية يصل مستواها الى نسبة ٦٠ ٪ فكريا وفنيا ، وتمس حياة الجماهير فتقبل عليها . . أفضل من التمصر ومن الاقتباس ومن تقديم اعمال تخضع لكل قواعد الدراما ولا يقبل عليها أحد .

ولكن كيف نصل الى هذه المسرحيات ؟!

هنا يصبح وجود لجنة متفرغة لكل مسرح ضرورة قصوى ، لجنة من عدد محدود من الأعضاء ذوى الخبرة والتخصص تأليفًا وإخراجًا .

وليست وظيفة هذه اللجنة التى اتصورها هى مجرد القراءة والاختيار ، وتقرير ما يصلح وما لا يصلح .

وانما تكون هذه اللجنة مسئولة مسئولية كاملة عن تجهيز جميع نصوص الموسم المسرحى التى تحددتها الخطة وفق المعايير والمقاييس التى يضعها جهاز المسرح المسئول . . فهى لا تكتفى بما يقدم لها من نصوص ،

وانما تسعى وراء المؤلفين .. وتسعى وراء كل من يستطيع أن يقدم جهدا فكريا أو فنيا يمكن اعداده أو تجهيزه للمسرح ، وتطرح أمام المؤلفين متطلبات الموسم المسرحي التي تحددها الخطة العامة وتنسق فيما بينهم .. وتبحث مقترحاتهم .. وتتابع خطواتهم ، وليس ما يمنع من أن يشترك أكثر من مؤلف في عمل مسرحي واحد .

ان المسرح في حاجة الى نصوص ، وعليه أن يتحرك للحصول عليها بدلا من أن ينتظر حتى تهبط عليه من السماء .

فاذا ما تجمع للجنة نتاج هذا الجهد ، قامت بتطبيقه على الوجه الآتي :

١ - اقرار المسرحيات التي تصلح للعرض فكريا وفنيا .

٢ - تبني المسرحيات التي تحتاج الى بعض التوازن من حيث القواعد الدرامية والعمل على صياغتها في قالب الدرامي بالتنسيق مع المؤلف حتى تنتهي الى الصورة الصالحة للعرض .

وهذا عمل تكتيكي بحث لا يجعل من اللجنة صاحبة حق على المسرحية ..

٣ - تبني المؤلفين التي تجد اللجنة في مسرحياتهم ما يبشر بأمل ، فتجعلهم من أبناء المسرح ، وتتولاهم بالرعاية والعناية ، وتتابع خطواتهم حتى تعرف مسرحياتهم طريقها الى منصة المسرح .

وبذلك لا نرفض أية فكرة أو جهد أو اقتراح يفيد المسرح .

وهكذا تصبح اللجنة في خدمة التأليف المسرحي

وليست قيمة علمية ، ووسيلة انماء وتطوير وخلق ،  
وليست وسيلة رفض ، وتصبح لها وظيفة حقيقية بدلا  
من الانتظار ولطم الخدود لعدم وجود نصوص .

وهكذا يكتب المؤلف وهو يعرف أن جهده لن يضيع  
سدى ، وأنه لن يقضى نصف عمره ، وربما عمره كله . .  
ترفض مسرحياته واحدة بعد الأخرى ، مرة لاختلال  
الخط الدرامى . . ومرة لتداعى البناء ، ومرة لأن لجنة  
المسرح لم تعترف بموافقة لجنة الهيئة ، ومرة لأن لجنة  
الهيئة لم تصدق على ما وافقت عليه لجنة المسرح . .  
الخ . وان الطريق أمامه مفتوح طال أم قصر ، وأنه  
ينتمى فعلا الى المسرح ، وأن هناك من يباركون خطواته  
وينتظرون نتاج قريحته .

وهكذا نسترد كتابنا الكبار ، وندفع كتابنا الجدد ،  
ونوفر نصوصا تثرى الحركة المسرحية ، وتخلق مجال  
العمل والتنافس ، ونقدم فى النهاية شيئا للجماهير .

أما مجموعة القواعد التى ينبغى التعامل على أساسها  
مع المؤلفين ، فيجب أن تكون واضحة وثابتة ، من حيث  
طريقة التقدم بالمسرحية ، والجهة التى تتلقاها ، والمدة  
التي يستغرقها العرض على اللجنة ، والتقرير النهائى  
بالصلاحية أو التعديل ، والنظام الدقيق الذى يكفل عدم  
دخول نصوص فى غير دورها من الأبواب الخلفية .

### لا تتركوا المؤلف تحت رحمة المخرج

وطالما أن اللجنة المتخصصة قد وافقت على المسرحية ،  
فالمسرح ملزم بعرضها فى دورها ، ولا تلقى المسرحية  
حتى يرضى عنها أحد المخرجين ونحن لا ننكر على المخرج

حقه فى أن يتخير ما يلائم رؤيته الفنية ، ولكن فى حدود ما تعرضه عليه لجان المسرح لموسم مسرحى معين . وعلى اللجنة أن تعهد بما يبقى لديها من مسرحيات خلال الموسم على مخرجين متمكنين لإخراجها مراعية ملاءمة هذه المسرحيات لأذواقهم الفنية . ولا تؤجل المسرحية عن دورها إلا لاعتبارات التنسيق ، أو لارتباطها بمناسبة معينة .

### تقسيم نوعى دقيق

وينبغى كذلك وجود تقسيم نوعى دقيق وفقا لوظيفة كل مسرح .

فليبق مسرحنا القومى قلعة للأعمال التاريخية والكلاسيكية ، وإن كان لهذا اللون جمهور خاص على درجة معينة من الثقافة ، إلا أنه قادر باستمرار على استدراج جمهور جديد كلما مال إلى البساطة والعمق ، ومس تاريخ الشعب الذى يرتبط بحاضره .. ويوحى له بطريق المستقبل .

أما المسرح الحديث فهو مسرح الجماهير العريضة ، وهو وعاء فسيح لكل التجارب والتيارات والأشكال الفنية التى ترتبط بواقع الجماهير ومشكلاتها ، وإذا استطعنا استعادة ثقة جمهور المسرح ، فالمسرح الحديث هو مجاله الحقيقى ، فلتتعدد فرقته بقدر ما يستطيع استعادة الجماهير ، وليكن بعضها للمسرح الجاد ، وبعضها للمسرح الكوميدي ، وليفتح أبوابه للمؤلفين ويعمل على تنشئة جيل جديد من كتاب المسرح يقولون ما عندهم للجماهير .

أما عن مسرح الطبيعة ، فنحن لم نصل بعد الى مستوى التجارب الطبيعية بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة . ان مجرد تقديم مسرحية عالمية مترجمة . . تعتبر بالنسبة لشعبنا البسيط عملا طليعيا . ومع ان الترجمة الدقيقة لكبار كتاب العالم تمثل واقعا غير واقعنا . . وقيما غير قيمنا ، الا أنها تقدم قيما انسانية عامة . وزادا من المعرفة والثقافة والأشكال الفنية ، ينبغي لثقافتنا وكتابنا الاطلاع عليها ودراستها كاطلاعهم على تراثنا الفكرى سواء بسواء . . وهم جمهور محدود ، فليكن مجالهم هو مسرح الطبيعة .

هذا التقسيم النوعى الدقيق ، يحدد لكل من المتعاملين مع المسرح من مؤلفين ومخرجين ومديرين ، نوعية المسرح الذى يتقدم ليعمل معه ، ويحدد للجمهور نوعية المسرح الذى يقبل عليه . فلا تقدم له عرضا استعراضيا باسم عمل طليعى ، أو مسرحية حديثة باسم عمل كلاسيكى ، ويجنبنا فى نفس الوقت لعبة السكراسى الموسيقية بين المديرين ، الذى ينتقل أحدهم الى أى مسرح بنفس افكاره ورؤاه الفنية ، أو لعبة المحسوبية حيث يستطيع مؤلف أو مخرج أن يقدم مسرحية من أى لون على أى مسرح له على المشرفين عليه دلال .

### جهاز مستقل للمسرح

المسرح جامعه الشعب ، وهو من احضر الفنون التى ترتبط مباشرة بالجماهير ، ويختلف ليعا عن غيره من فنون السينما والموسيقى ، ولديه من المهام والمشكلات ما يجعله أحوج من غيره الى جهاز مستقل لإدارته ، ويتبع هذا الجهاز .



المسرح التاريخي والكلاسيكي .  
المسرح الحديث ( بفرقه المختلفة جادة أو كوميدية ) .  
المسرح العالمى ( الذى يقدم الترجمات العالمية والتجارب  
الطليعية ) .  
ويدون وظيفة هذا الجهاز وضع دستور المسرح  
وقوانينه ، اى النظام العام والمواعيد التى ينظم بها  
الجميع ، ووضع الخطه العامه للموسم المسرحى ..  
والميزانيه ، ومرافيه ذلك ومتابعته .. الى جانب  
ما يتولاه من الامور الاداريه للعاملين باجهزة المسرح .

### بيوت مسرحية

وليس ما يمنع بعد ذلك ان يستقل كل مسرح بادارته ،  
فى حدود النظام العام والخطه العامه ، ويكون نجاح او  
فشل اى مدير مسرح هو مدى تفهمه وتحقيقه لهما ،  
وعلى اساسهما يعرف كل من يتعامل مع المسرح ما له  
من حقوق وما عليه من واجبات ، ويستطيع طلب محاسبه  
اى مسئول يخرف القانون ، او تقديمه لمحكمة الفن .

### الادارة فى خدمة الفن

ولتكف عن لعبه العنان المدير ، ونجعل الادارة موضوعية  
بفصلها عن الفن . ونضع مجموعه من القواعد الثابتة  
تجعل الادارة فى خدمة الفن ، فلا تتسلط عليه ، ولا يكون  
شاغل المنصب هو القانون .. والحق .. والصواب ..  
والقاعده .. والفن .. وكل شئ ..  
وليتفرغ بعد ذلك ممثلونا ومخرجونا الكبار لفنهم  
الذى انشغلوا عنه بالمناصب .

## خطة عامة للمسرح

ان وجود خطة عامة للمسرح - بعد وضع نظامه الاساسى -  
هى الاساس الذى يحدد كيان المسرح المصرى ، ويبرز  
هويته ، ويحدد معالنه .

وتبدأ هذه الخطة بتحديد موعد بداية الموسم  
المسرحى ونهايته ، كما تحدد عدد المسرحيات التى يقدمها  
كل بيت مسرحى وفقا لوظيفته ونوعيته وكثافة جمهوره .  
وما يقدم فى كل موسم من مسرحيات جديدة او  
مسرحيات معادة ، والظروف المناسبة لاعادة مسرحيات  
معينة .

ويلتزم كل بيت مسرحى بهذه المواعيد ، كما يلتزم  
بتقديم عروضه الفنية طوال الموسم بلا انقطاع ، وبطبع  
جدول زمنى بالمسرحيات التى يقدمها خلال الموسم  
واعلانه فى الصحف وفى مكان بارز من المسرح .

وليكن مديرو البيوت المسرحية أعضاء فى اللجنة التى  
يعينها الجهاز المسئول لوضع النظام والخطة .

هكذا . . يمكن أن تتبارى الفرق المسرحية فى تقديم  
عروضها ، وتتنافس فى مستوى ما تقدمه من فن .

وهكذا . . يكون الجمهور على وعى بالحركة  
المسرحية ، فيستطيع متابعتها وملاحظتها فكريا وفنيا .

وهكذا . . يتولد مناخ حقيقى لفن المسرح ويستنفر  
الكتاب ، ويحمس المشرفين ، ويستدرج الجمهور .

وبدلا من ان نمسك بأقلامنا لنكتب عن تدهور المسرح،  
نمسك بها لنقوم بدراسة وتحليل الأعمال المقدمة فكريا  
وفنيا ، ودراسة وتحليل ما تتناوله من حياة الجمهور  
ومشكلاته .

## ميزانية فن .. وليست ميزانية ابهار

يحق للمسرح التجارى أن يهر متفرجيه ، فهو يحقق أرباحا ، وجمهوره قادر على الدفع ، وتلك هى وظيفته ، ومع ذلك فهو لا يفعل الا فى أضيق الحدود .

أما مسرح الدولة فله وظيفة أخرى ، هو جامعة شعبية بحق .. أو ينبغى له أن يكون . وهو اذن جهاز خدمات قبل أن يكون جهاز ربح . وليس معنى أن يكون جهاز خدمات أن تنفق عليه الدولة بلا عائد مادي أو اجتماعي . حقيقة أنه يقدم عروضه بقيمة رمزية فى متناول الجميع ، الا أنه اذا امتلأ المسرح بالجمهور فلا بد أن يدر دخلا مناسباً ، وتصبح وظيفة الدولة هنا هى الاسهام فى نفقات ما يقدم للجماهير ، وليس تحمل جميع نفقاته .

والمسرح الذى لا يمتلىء بالجماهير يفقد وظيفته ، فلا هو استطاع أن يوصل خدماته لأصحابها ، ولا هو يدر دخلا ، ومثل هذا المسرح لا يستحق أن ينفق عليه مليما واحدا .

ولذلك ينبغى أن تراعى الميزانية عدة أمور :

الاقتصاد فى نفقات الاخراج دون استعراض عضلات الديكورات والملابس والاكسسوار والاضاءة واستخدام المجموعات والاستعراضات فى النصوص الدرامية ، لمجرد الابهار وبلا مبررات فنية قوية .

استعمال ما يوجد فى مخازن المسارح من ديكورات وملابس .. الخ ، الى أقصى حد ممكن .

وضع ميزانية محددة للدعاية لكل مسرحية ، وفق نظام مدروس ، فلا تقوم دعاية مسرحية على حساب مسرحية

أخرى . . طبقا للنفوذ أو المحسوبية .  
مراعاة ما ينبغى أن يحققه مسرح ناجح من دخل طوال  
الموسم المسرحى .  
مراعاة أن المسارح التى تعمل عليها بلا ايجار ، وان  
جميع الفنانين والفنيين والعاملين مدفوعة رواتبهم .

### لا تجعلوا من الفنانين موظفين

أصبح الفنان فى مسارح الدولة موظفا يحصل على  
راتبه طوال العام سواء عمل أم لم يعمل . ويتناول حوافز  
خاصة أثناء العمل ، فلم يعد يهمه أن يوجد النص . .  
أو ينجح العمل . . أو يمتلئ المسرح بالجمهور ، إلا من  
حيث النجاح الأدبى ، لم يعد العمل بالنسبة له مسألة  
حياة أو موت . ولم يعد وجود الجمهور مرتبط بحياته  
ومستوى معيشته .

واذا عز كل شيء ، فى مسرح ضاع فيه كل شيء ،  
فلا أقل من الراتب .

ومن هنا كان لابد أن يرتبط دخل الفنانين بنجاح  
العمل ، وحجم الجمهور ، وكثرة الدخل . وذلك  
بإشراكهم — الى جانب الراتب — فى نسبة من دخل  
المسرحية بدلا من الحوافز .

ولن يكون المؤلف أقل حقا من هؤلاء فى نسبة من هذا  
الدخل .

هنا يتولد الحافز والسعى ، ويكون كل عضو من أعضاء  
الفرقة دافعا للآخرين ، وكلهم وراء المدير الناجح الذى  
يحقق لهم عملا ودخلا ، ولن يجد المدير الذى يجلس

على مقعده لمجرد التباهى بشرف المنصب مكانا بينهم ..  
واذا تحقق العمل فقد استحقوا الدخل .. واستحقوا  
من قبله الراتب .

### نعم دستور للمسرح

ان وجود دستور للمسرح المصرى مهما كان ، افضل  
من العمل فى ظل الفوضى والاضطراب اللذين اديا الى  
ما وصل اليه المسرح من تدهور .

فبه يعرف كل من يعمل بالمسرح المصرى ما له  
وما عليه . ويكون هو الفيصل بين الحق والباطل ، وبين  
النجاح والفشل .



## لحظة مع القطاع الخاص

فقد مسرح الدولة نفسه . . وكان لابد ان يخلو الجو . .  
وخلال الجو لمجموعة من الاذكياء واصحاب الفهولة  
الفنية ، من انصاف المثقفين وانصاف الموهوبين الذين  
يتعلقون بأذيال الفن ويتعيشون في مجاله واحسوا خلو  
السوق الفني من بضاعة المسرح ، فحملوا حقائبهم فيما  
يشبه تجارة الشنطة ، واستوردوا لنا من الخارج سقط  
المتاع ، فأخفوا معاله وأسقطوا عنه كل قيمة فكرية  
وفنية تحت اسم الاعداد والاقتباس والتمصير ، وليس  
فيما قدموه لنا رؤى فنية وفكرية لفن غربى ، ولا هو  
عمل يحمل الطابع المصرى والحياة المصرية . . وانما  
قدموا لنا مجموعة مشاهد فارغة من أى محتوى الا أداء  
تمثيلى لبعض من ممثلينا الموهوبين .

وطرحوا بضاعتهم هذه فى « شواربى » السوق الفنى،  
فاستقطبوا جمهورا جديدا ليس له أصالة جمهور  
الخمسينات والستينات ، جمهور يكسب موارده المالية  
بنفس أسلوب تجارة الشنطة . . وقادر على دفع ثلاثة  
جنيهاً ثمناً لتذكرة المسرح . . الى جانب جمهور واقد  
يحمل موارد مالية ليريقها بين بنات الليل وموائد الخمر  
فى شارع الهرم ، ويستكمل بعض سهراته فى الضحك  
الفارغ الذى لا يشغله عن نفسه .

ولا ننكر أن بعض ما قدمته المسارح الخاصة كان فيه ما يستحق الذكر ، إلا أن الأمور بصفة عامة أخذت تتطور إلى الأسوأ .

ومن أسف أن بعض مؤلفينا الكبار ، اضطروا حينما أفلس مسرح الدولة أن يجاروهم في هذا التيار .  
والحق أنهم كانوا أكثر من محظوظين ، فقد وجدوا أمامهم مجموعة من أفضل من أنجبت مصر من ممثلي الكوميديا ، ممثلون متمسكون بالموهبة ..  
والذكاء .. وخفة الظل . مجرد وجودهم على منصة المسرح يبعث على الضحك . هؤلاء الممثلون هم الذين نجحوا وشهدوا الجمال ، وليست النصوص التي قدموها ، وبغيرهم لا يبقى من معظم هذه النصوص سوى صور باهتة .

ومع ذلك فقد ظلم هؤلاء الممثلون أنفسهم بقدر ما نجحوا ، فقد صبوا أنفسهم في قوالب حديدية أصبح من العسير عليهم الخروج منها ، وغالوا أحيانا في الحركات البلهاء حتى كادوا يفقدون السيطرة على فنهم . ولو كان للمسرح المصري وظيفة وله منهج ، وله مؤلفون يعبرون عن حياة الشعب وعن مزاجه ، لا يمكن إطلاق طاقات هؤلاء الممثلين في أدوار متنوعة بدلا من تفصيل مشاهد بمثابة قوالب على مقاساتهم ، ولا يمكن بمثل هؤلاء الممثلين الموهوبين الذين قل أن يجتمعوا في جيل واحد .. عمل شيء رائع للمسرح المصري ..

وأصبحت كل أمجادهم أن يضحكونا على ملابس أو سوء فهم أو تداخلات خالية من أي محتوى ، أو على عشرات لفظية وحركات بلهاء ، لأبله أو ساذج يعلمونه كيف يحب أو كيف يأكل ، أو على دون جوان قد تتساقط

تحت أقدامه الفتيات ويتفنن فى اخفاء كل منهن عن الأخرى .

وكلما أمعنت الفكرة التى يستوردونها فى الفرابة ، وبعدها عن حياة الشعب .. كانت أحب الى نفوسهم .

ومع ذلك .. فنحن لا نعترض على هذا اللون من الفن ولا نطالب بمصادرته ، فهو لون له طبيعته وله جمهوره ، بل ان جمهور المسرح الأصيل يحتاج من وقت لآخر أن يسرى عن نفسه بمثل هذا التهريج على سبيل التسلية والترويح .

أما أن يكون هذا هو معظم بضاعة المسرح فى السوق الفنى ، ويخلو الجو من المسرح الأصيل الذى يتناول حياة الجماهير وواقعهم .. فهى مأساة .

نعم .. هى مأساة أن تصبح بضاعة الشواربى هى أساس اقتصاد مصر .

والأغرب من ذلك أنهم لم يكتفوا بتقديم هذا الفن الى الجمهور الوافد من مختلف البلدان العربية ، بل أصبحوا يصدرونه الى بلادهم ، فيما عرف بالانتاج الخاص .. مجساة للتليفزيون المصرى الذى أوكل مسئولياته القومية لما أسماه بالشركات والانتاج الخاص .

وابتعد الفن المصرى عن مصر أكثر فأكثر ، فهم يشترطون لمثل هذا الانتاج أن يتضمن أفكارا عامة وملابس عامة ، لا يشتمل منها رائحة الشعب المصرى فى نضاله أو انتصاراته أو صراعاته أو مشكلاته .. وذلك حتى يمكن تسويقه فى معظم هذه البلاد .. بل هم يشترطون فى النص المسرحى زمنا معينًا وعددا معينًا من الشخصيات اقتصادا فى التكلفة حتى يصور فى ليلة

واحدة ، ويصدر بعد ذلك الى تليفزيونات هذه البلاد  
فيجلب لمنتجيه آلاف الجنيهاً .

وأصبحنا ننتج فى مصر فنا لغير الشعب المصرى ،  
بل ان معظمه يسىء الى مصر بقدر ما يجلب من آلاف  
الجنيهاً لمنتجيه ، وكم من سؤال واجهته من افراد  
فى مختلف البلدان العربية ، يدل على أن شعوبها  
يتصورون المجتمع المصرى « شارع هرم كبير » وقد انتقلت  
اليهم هذه الصورة الشوهاء عبر السينما والتليفزيون .

وأصبحنا نرى المؤلفين والمخرجين والممثلين مشغولين  
عن أى شىء بالبحث عن منتج - ومعظمهم من غير المصريين  
- لينتجوا أى شىء لغير مصر ، وعن غير مصر ، مهما كان  
من ناحية الصناعة الفنية عظيماً أو مبهرًا .

الى هذا الحد تدهور المسرح المصرى .

الى حد تصوير المسرحية فى ليلة واحدة . . وبلا  
جمهور .

وقد يتبادر الى الذهن أننى أريد للمسرح المصرى أن  
يكون ندوة لمناقشة مشكلات الشعب ، أو أن يتخلى  
عن الضحك والتسلية والترفيه . وهذا أبعد ما يكون  
عن تصورى ، إنما قصدت أن واقع الشعب ومشكلاته فيها  
من التناقضات والملابسات ما يبعث على الضحك  
والسخرية أكثر من تلك المشاهد الفارغة المحتوى ، بل  
هما المجال الحقيقى لفن الكوميديا .

### مسرح الهواة

أدى تدهور المسرح المصرى الى انهيار جبهة من أعظم  
الجبهات التى تثرى الفن ، وتعتبر بمثابة الروافد التى

تغذى نهر الفن المسرحى ، وهى حركة الهواية .

فلا شك ان الهواية هى بداية كل عمل فنى ، فكلنا بدأنا هواة ، كل الدين ملأوا الحياة الفنية تأليفا وتمثيلا واخراجا . . فضلا عن الفنون الأخرى . . بدأوا هواة .

والهواية هى التى حفزتهم على الاستمرار فى طريق الفن الوعر ، والعطاء المستمر بلا مقابل حتى يصلوا الى جمهور المسرح العريض .

. ولو كان الهدف ماديا . . لحققوه من طريق أكثر ، وأقل وعورة .

ولقد لعبت الهواية دورا كبيرا فى تاريخ المسرح ، ابتداء من المدرسة . . والجامعة . . والشركة . . والمؤسسة . . والنقابة ، الى أكبر جمعيات الهواة كجمعية أنصار التمثيل والسينما ، وفرقة المسرح الحر .

وكم كانت مدارسنا تزخر بجماعات الأدب ، والتمثيل ، والموسيقى ، والرسم الخ . ولا زالت بعض مدارسنا القديمة بها مسارح هواة التمثيل ، وبعض هذه المسارح توجد فى الشركات والهيئات والنقابات .

ونظرة واحدة الى ما قدمته جمعيات الهواية ، كجماعة أنصار التمثيل والسينما ، وفرقة المسرح الحر . . . وغيرهما ، من مؤلفين . . وممثلين . . ومخرجين أثروا الحركة المسرحية فى شتى مجالاتها ، بل قامت على اكتافهم فى فترات مختلفة نهضة مسرحية حقيقية . . كفيلة بأن تبرز عظم الدور الذى تعطيه حركات الهواية فى مسار الفن . .

وتزدهر الحركة المسرحية بقدر ما تزدهر حركات الهواية . وإذا شأنت لها الظروف أن تنحسر أو



تتهاوى ، كان ذلك بمثابة السدود التى تحجب مياه زوافد  
الهواية من أن تصب فى نهر الفن .. فيجف ، وينضب  
معينه .

ومسرح المحترفين ، يقدم نتاج الخبرة الناضجة الى  
الجمهور العريض .

اما مسرح الهواة فيقطع الطريق من بدايته ، ويتدرج  
فى مستويات التطور المختلفة ، ويقدم أعماله لجمهور  
خاصة ، ابتداء من جمهور المدرسة الى جمهور الشركة  
أو النقابة أو المصلحة .. فيربى اذواق هذه الجماهير ،  
ويرقى بها ، ويعددها للمسرح الكبير .. جامعة الشعب .

ومسرح المحترفين يبدأ بقصد الربح المادى ، أو هو  
ينتظر المقابل السريع فى معظم الأحيان ، سواء كان على  
هيئة مرتبات من الدولة ، أو من ريع الشباك فى المسرح  
التجارى .. ويعمل ما فى وسعه لارضاء الجماهير حتى لو  
كان ذلك على حساب الفن .. ولا يعطى لجمهوره الا بقدر  
ما يأخذ ، بل ان المسرح التجارى ينتظر مقابلا أكثر مما  
يعطى .

اما مسرح الهواة فهو يعمل لأنه يريد أن يقول شيئا  
وأن يقدم فنا . وهو يعمل لتربية اذواق الجماهير  
ولا ينحدر لارضاء نزواتها ، وهو قادر على العطاء فترة  
طويلة قبل أن يفكر فى المقابل ، وكم هو قليل ذلك المقابل  
الذى يرضيه .

ومع أن بعض جماعات الهواة فى الجامعات أو  
الشركات أو النقابات تبذل ما فى وسعها فى حدود  
امكانياتها المتواضعة ، وتقدم لجمهورها نصوصا جديدة ،  
واخراجا جديدا تثبت بهما قيمة ما تؤديه حركات  
الهواية من وظيفة للفن .

الا أنه من العسف أن ننتظر منها ذلك دائما ، لعروض  
لا تقدم الا ليوم واحد أو بضعة أيام ، ولجمهور محدود  
.. ولا عتب عليهم اذا جنحوا الى تقديم نصوص قديمة  
ستهلكة من برامج مسارح تحتضر ، وبأنفس تصورها  
التقديم اخراجا وتمثيلا .

فهذه الأعمال المتفرقة التي تقدمها جماعات محدودة ،  
جمهور محدود ، لأيام محدودة ، وبإمكانات متواضعة ،  
لا ترقى الى ما ينبغي أن تؤديه الهواية من وظيفة ...  
وبعض المحاولات الجادة التي نراها تحتضر الآن ،  
لا يعام مآلها الا الله .

فالفن لا بد أن يصل الى مداه ، وهاوى الفن لا بد أن  
يصل الى غايته ، وهو أن يقول ما عنده لجمهور المسرح  
العريض ، والا لكان نشاطه بلا هدف ، وعمله بلا  
أمل ...

والجمعيات الكبيرة ، للهواة التي تستطيع احياء  
مواسم مسرحية تأمل للجمهور ، هي المآل الطبيعي  
الذي ينبغي أن ينتهي اليه هاوى المسرح سواء من  
المدرسة أو الشركة أو النقابة أو المصلحة .

وللاسف الشديد فإن هذه الجمعيات لم يعد لها  
وجود حقيقى فعال فى النشاط المسرحى ، فعندما أصبح  
المسرح تابعا للدولة ، وخاصة بعد انشاء فرق التليفزيون  
المسرحية ، امتصت أعضاء هذه الجمعيات واذابتها فى  
فرقها ، وهذا ما آلت اليه جمعية أنصار التمثيل  
والسينما ، وفرقة المسرح الحر .

وعندما ألغيت فرق التليفزيون المسرحية ، وسمح  
بتكوين فرق خاصة وجدت حركة الهواية نفسها فى  
ظروف جديدة صعبة .

فالجمعيات القديمة لم يعد لها وجود حقيقى .

وانشاء جمعيات جديدة يضعها فى طريق مسدود من حيث الموارد المالية ، وظروف العمل المسرحى نفسه .

ان وجود مسرح للعمل عليه اصبح مشكلة كبرى . خاصة وأن حركة الهواية رغم قدرتها على العطاء دون مقابل ، لا تملك الموارد المالية التى تمكنها من استئجار مسرح ، ومنافسة الامكانيات الجبارة التى تملكها مسارح الدولة ، والموارد المالية الضخمة التى يطرحها المسرح التجارى .

ومسرح الدولة مكتظ بممثلين ومخرجين موظفين ، معطلين عن العمل معظم المواسم المسرحية ، أغلبهم من خريجي معاهد التمثيل ، ولا مجال له فى أن يستوعب مواهب جديدة سواء من الهواة أو من غير الهواة .

والمسرح التجارى يختلف فى نوعيته عن نشاط الهواة من حيث الوظيفة والهدف . ويقدم نصوصا تفصيل تفصيلا لنوعية معينة من الممثلين وتعتمد على أدائهم ، وبغيرهم لا تقوم له قائمة .. ولا مجال عنده لطالب الهواية الا فى النادر القليل .. وفى ادوار ثانوية .

وما لم تجد جماعات الهواية المختلفة متنفسا طبيعيا لها فى الالتقاء بجماهير المسرح الكبير ، وذلك عن طريق جمعيات الهواة الكبيرة القادرة على احياء مواسم مسرحية كاملة .. فانها تصل الى عنق الزجاجة .. وتتضخم وتختنق .

واذا كانت جماعات الهواية فى المدرسة أو الشركة أو النقابة أو المصلحة الحكومية ، هى مسئولية الجهات التى يتبعونها ، فان هذه الجماعات على أى حال من

الأحوال لن يتأتى لها أن تنشط ، وتثمر الثمرة المرجوة  
إلا إذا وجدت النهر الذي تتدفق إليه ، وهو جمعيات  
الهواة الكبيرة التي تستطيع إحياء مواسم مسرحية  
كاملة ، وتقديم عروضها للجماهير .

وإذا كانت الوظيفة التي تؤديها هذه الجمعيات ليست  
تجارية ، ولا تقل في أهميتها عن الوظيفة التي تؤديها  
مسارح الدولة ، أن لم تزد عليها في تبنيتها للمؤلف  
والممثل والمخرج منذ بزوغ موهبته ، والعمل على انماء  
هذه المواهب وتطويرها .. وهي وظيفة قومية تجعل لها  
حقا في مسارح الدولة .

فإن دور الأجهزة المسؤولة عن الثقافة في تشجيع قيام  
هذه الجمعيات ، ورعايتها ، وإعانتها ، وتوفير المسارح  
التي تعمل عليها .. يصبح ضرورة قومية .





الجزء الثاني

في رضحك والكو صيدا

## في الضحك

نحن شعب يضحك دائما ، يضحك بالبسمة . . .  
ويضحك بالدمعة ، يضحك سرورا . . ويضحك ألما .  
يحتلنا الفزاة . . فنسخر منهم ، ونضحك عليهم .  
ويستبد بنا بعض الحكام الأجانب فنسخر منهم ،  
ونضحك عليهم .

ويخرج علينا بعض ابنائنا فيتنكرون لمساير مجتمعنا  
تعاليا عليه ، أو خروجا على مألوف عاداته وتقاليده . .  
أو تجمدا في قوالب هذه العادات والتقاليد . . . فنسخر  
منهم ، ونضحك عليهم .

وقد يضحك الشعب مقهورا . ولكنه ليس ضحك  
الغافل أو المستكين ، وليست فكاهته هي فكاهة السلبى  
الذى يدفن رأسه فى الرمال ، وإنما هي السخرية التى  
تعرى هؤلاء جميعا ، وهى المرآة التى تعكس صورهم على  
حقيقتها أمام المجتمع ، فتكون حافزا له على المقاومة  
والخلاص .

انظر الى تاريخ هذا الشعب خلال العصور . . تجده  
قد ضحك على الهكسوس وسخر منهم حتى استكمل  
معداته . . فطردهم ، هكذا فعل بكل الفزاة انتهاء بالحملة  
الفرنسية والاسستعمار الانجليزى ، وهكذا فعل بكل

الحكام الأجانب انتهاء بالممالك والأتراك ، وهكذا يفعل  
بكل من سولت له نفسه من أبناء أن يستبد به أو يخرج  
عليه .

فقد استخدم المصريون الفكاهة على مر العصور سلاحا  
ذا حدين ، سلاحا يسرون به عن أنفسهم ، فيرفعون عن  
نفوسهم اثر المعاناة .. والظلم .. وقسوة الحياة ، فيما  
تمتلىء به حياتهم من نكات وسخریات وقفشات ، فلا  
يكاد يلتقى أحدهم بالآخر .. أو يجمع بعضهم مجلس حتى  
يهم أحدهم « أسمعت آخر تكتة ؟ » يأخذ في روايتها  
مباشرة دون انتظار اجابة .

حتى الكبت الجنسي ، وجد له متنفسا في الفكاهة ،  
باعتباره لونا من ألوان القهر في المجتمع .

واستخدم المصريون الفكاهة سلاحا يشهرونه في وجه  
الفزاة والحكام والطفاة ، يكشفون جيروتهم واستغلالهم  
ومخازيهم ، فيضحكون عليهم ويتندرون بهم الى أن تحين  
ساعة الخلاص .

وقد حددت الفكاهة وظيفتها هذه في مسارحها عبر  
العصور ، وأصبحت هذه الوظيفة هي المحك الاساسى في  
تقييم الفكاهة ، سواء ما نشأ منها عن اللفة ، أو ما نشأ  
منها عن المواقف والشخصيات فيما يعرف بالكوميديا .

انظر الى الكاتب المصرى الأسعد بن ممتى في كتابه  
« الفاشوش في حكم قراقوش » كيف يسخر من هذا  
الحاكم التركى الذى ذاع صيته منذ عصر الدولة الأيوبية  
كرمز للاستبداد والقسوة ، وكيف يرسمه في صورة من  
الحمق والتحكم .. معبرا بذلك عن سخط المصريين فيما  
كان يدور على سنتهم .

جاءته الشرطة يوما بأحد غلمائه وقد قتل نفسا محرمة  
بغير حق ، فقال : « اشنقوه » ف قيل له : انه حدادك الذي  
ينعل لك فرسك ، فنظر أمام بابه فرأى قفاصا ، فقال :  
أشنقوا القفاص .. واتركوا الحداد .

وهو بذلك .. فيما تصوره النكتة ، قد حقق المصلحة  
والعدالة معا ، فأبقى على حداده ، وشنق رجلا بدلا من  
القتيل ، فهل هناك سخيرية أبلغ من هذه في تصوير  
استبداد حاكم ؟

وانظر الى ابن سودون الذي انشد شعره في الضحك  
والفكاهة ، حتى ذاع صيته بين الظرفاء ، وتنافسوا في  
الحصول على ما يكتب .. انظر اليه في كتابه « نزهة  
النفوس ومضحك العبوس » يقول :

عجب عجب هـلدا عجب  
بقر تمشى ولهـا ذنب  
ولهـا في بزبزهـا لبن  
يبدو للنـسـاس اذا حلبوا  
من أعجب ما في مصر يرى الـ  
كرم يرى فيـه العنب  
والنخـل يرى فيه البلح  
أيضـا ويرى فيه رطب  
« أوسيم » بها البرسيم كـدا  
في الجيزة قد زرع القصب  
والمركب مع ما قـسد وسقت  
في البحـر بحبل تنسحب  
والناقة لا منقـار لهـا  
والوزة ليس لهـا قتب

## لا بد لهذا من سبب حذر فـنـدر ماذا السبب

وقد نضحك من تعجبه لهذه الصور البديهة ، وقد  
نضحك لبعض الصور المقلوبة التى أوردتها كالناقة التى  
لا منقار لها ، « والوزة » التى ليس لها قتب . ولكننا  
فى النهاية قد لا نكون فى حاجة الآن نحذر السبب .

ولعله نظر حوله فى مصر القرن التاسع الهجرى ، فوجد  
الأمور مقلوبة فى وضع أبنائها ، وفساد أحوالها ، فأصبح  
من الطبيعى كذلك أن تقلب الطبيعة حتى تستقيم الأمور .  
وأصبح ما يدعو للعجب أن يكون شيئاً فى وضعه  
الصحيح .

انظر الى نكاتنا وفكاهتنا التى تعكس الوضع الاجتماعى  
فى أروع صورهِ .

افتقر أحد الأتراك ، فأخذ يمر على بيوت المصريين  
يتسول ما يجودون به عليه ، فكان يطرق الباب صائحا  
بعجرفته المعهودة : هات حسنة لسيدك محمد آغا .

وقابل جماعة من المصريين أجنبيا ممن يبتزون المال  
بالربا الفاحش ، ولاحظ أحدهم أن الليلة باردة ، والأجنبى  
بدون قفاز ، وأبدى ملاحظته تلك ، فقـال قائلهم :  
يما حاجته الى قفاز ويده فى جيوبنا .

ألم تكن هذه هى مأساة المصريين على مر العصور ،  
بسلب الأجانب خيراتهم وأقواتهم .. ويفرضون عليهم  
سيادتهم !!

وهل ننسى تلك النكات التى شاعت أيام كبت الحريات  
بمراكز القوى ؟!

التقى صديقان فبادر أحدهما الآخر :



— هل علمت أن فلانا خلع ضرسه من أنفه ؟!

— ولماذا لم يخلعه من فمه ؟

— وهل يستطيع أحد فتح فمه ؟

وهل هناك أبلغ في التعبير عن سوء حال الموظفين ، وما كان يخصص من رواتبهم من ضرائب واستقطاعات وخصومات .. الخ ، من هذه النكتة التي شاعت مع بداية الخصومات .

ركب وزير المالية الترام يتفقد أحوال الناس ، فسمع موظفا يقول لزميله أن راتبه ينفد في اليوم العاشر من الشهر ، وسأله زميله :

— وكيف تعيش باقى أيام الشهر ؟!

— أعيش على الستر .

فأصدر الوزير قرارا في اليوم التالى بخصم ١٠ ٪ من الستر .

هكذا يضحك المصريون ، يضحكون من آلامهم ، ويضحكون من مستغليهم ، ويضحكون من أنفسهم . وتكون فكاهاتهم مرآة عظيمة تعكس صورة المجتمع بكل عيوبه وتبرز الحقيقة واضحة لكل عين ترى وأذن تسمع ، حتى إذا حانت الساعة ، وجد كل خارج على الجماعة .. سواء كان أمة غازية .. أو حاكما أجنبيا .. أو مصرية مستبدا بأبناء شعبه .. وجد صورته واضحة في مرآة الشعب ، ليس الى الفكاك منها من سبيل .

ضحك المصريون أذن .. ضحكوا في مجالس السمر ، وضحكوا في أسواق العمل . ضحكوا بالنكتة والسخرية واللدع والتهكم والدعابة والمزاح والقفش والتورية ،

وكان لهم فى كل العصور ظرفاء يمثلونهم فى هذا المجال،  
وكان من أبرزهم فى العصر الحديث : محمد البابلي ،  
وعبد العزيز البشري ، والدكتور محجوب ثابت ،  
وحسين شفيق المصرى .. وغيرهم كثيرون .

وضحكوا مع الأدبابة ، والشعر الفكاهى ، والكاريكاتير،  
والزجل ، فيما جمعته بعد ذلك صحف الفكاهة مثل  
« أبو نظارة » التى أنشأها يعقوب صنوع ، و « التنكيت  
والتبكيك » و « الأستاذ » اللتان أنشأهما عبد الله  
النديم ، ومجلة الأرغول التى أنشأها شسيخ الزجالين  
محمد النجار ، و « حمارة منيتى » التى أنشأها محمد  
توفيق و « الكشكول » و « الفكاهة » التى رأس تحريرها  
حسين شفيق المصرى .. ثم مجلة « البعكوكة » التى  
رأس تحريرها محمود أمين المفتى .

وقد كتب فى هذه المجلات والصحف ، معظم أهل  
الظرف الذين سبق ذكرهم وغيرهم من أمثال بيرم التونسي  
وبديع خيرى ، وفنانو الكاريكاتير ، وتناولوا فيها  
بالفكاهة نقد الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية فى  
مصر .

ومن أسف ، ان مثل هذه المجلات الفكاهية المتخصصة،  
قد اختفت من سوق الثقافة المصرية ، مع مالها من أثر  
عظيم فى النقد والتوجيه . واقتصر الأمر على بعض  
ما يفرد فى الصحف والمجلات من مساحات محدودة  
فى بعض أبواب الفن والثقافة .

واذا كانت الكوميديا ، هى أرقى أشكال الفكاهة ، لما  
تجمعه من فكاهة اللفظ ، والموقف ، والشخصية . فهل  
استطاعت الكوميديا المصرية عند نشأتها ، أو خسلال  
نموها ، أن تلعب هذا الدور ؟!

## لاضحك بالاهرف

الانسان هو الكائن الوحيد الذى يضحك ، فالحيوان لا يضحك ، والطبيعة لا تضحك ، والجماذ لا يضحك ، هذه حقيقة اكدها العلماء والفلاسفة على مر العصور .

واذا كان بعض العلماء ، يرون أن بوادر الضحك تبدو عند بعض الكائنات العليا كالقردة والشمبانزى . وذلك فيما يبدو ابتساما على وجوها تعبيراً عن الراحة والسرور .

فمما لا شك فيه أن الانسان هو الكائن الوحيد القادر على الضحك الواضح والقهقهة العالية . كما أنه الكائن الوحيد القادر على اضحاك غيره ، وإذا كنا نضحك أحيانا من الحيوان ، أو من بعض الظواهر الطبيعية ، فأنما يكون ذلك لوجود شبه بينها وبين بعض الظواهر الاجتماعية فى علاقاتها الانسانية ، فقد نضحك من قرد يلبس قبعة لأننا نحاول أن نتصور انسانا على هيئة القرد تحت هذه القبعة . وقد نضحك من صورة شجرة صغيرة مثمرة بجوار شجرة كبيرة عقيمة ، لأننا نتصور مكانها طفلة قادرة على الانجاب ، وامرأة عاجزة عن ذلك .

فالضحك ينشأ أصلا عن ظواهر اجتماعية : شخصية انسانية .. علاقة اجتماعية .. سلوك اجتماعى . ولم يكن

للضحك أن ينشأ ما لم يكن هناك تصور معين مخالف لمنطقة الجماعة عن هذه الشخصية تأباها الجماعة ، والكرم المبالغ فيه الى حد الاضرار .. مبالغة تأباها الجماعة . وإذا كانت مثل هذه الظواهر هي منبع الضحك الحقيقي ، فانما هو ضحك من الأمور المعوجة ، وهو ضحك يبنى للأمور أن تستقيم .. وهذه وظيفة اجتماعية .

ومن ثمة .. فان مولد الضحك من الظواهر الاجتماعية ، يرتبط بوظيفته الاجتماعية .

وكون الانسان هو الكائن الوحيد الضاحك ، القادر على الاضحاك ، انما ينبع أصلا من أنه كائن اجتماعي ، وهو أعلى الكائنات الحية ادراكا لذاته ولروح الجماعة ، ولطبيعة العلاقات الاجتماعية . وهو أعمق هذه الكائنات وجدانا واحساسا بالآلم .

ويمكن توليد الضحك بوسائل صناعية ، فكما يمكن اضحاك الطفل عن طريق الدغدغة ( الزغزغة ) . يمكن اضحاك بعض الكبار السذج عن طريق دغدغة حواسهم ، وذلك بتركيب بعض مواقف جوفاء تقليديا لمواقف اجتماعية ، أو بأداء بعض الحركات المبتدلة بالجسم كهر الأرداف .. والصدر .. الخ ، أو بطريقة نطق خاصة فيها حشجة أو سرسعة أو تخنف ، أو تهشيم بعض الألفاظ والحروف ، أو عن طريق التلاعب اللفظي .. ولكننا حينئذ نكون حيال ضحك زائف مفتعل لا يستجيب له الا الأطفال والسذج .

وإذا تناولنا الفكاهة في صورة من أبسط صورها مثل النكتة . وفي أعلى صورها وهي الكوميديا ، وجدنا أنها لم تكن قادرة على الاضحاك الحقيقي ، ما لم تكن مستهدفة

من جذورها الاجتماعية ، ومن ثمة مؤدية لوظيفتها الاجتماعية .

ولنتناول هنا بعض النكات التي يتولد الضحك فيها عن ظواهر اجتماعية ، وتؤدي السخرية فيها وظيفتها الاجتماعية . وبعض النكات القائمة على مجرد التلاعب اللفظي ، لنرأيهما أكثر اضحاكا .

هذه نكتة تحمل دلالة اجتماعية .

أد ر. ، أسد في حديقة الحيوان عن الطعام لانهم يقدمون له الفول السوداني بدلا من اللحم . ولما سأل المدير ان يختص عن سبب ذلك أجاب :

— حينما أحضروا لنا الأسد ، لم يكن لدينا درجة أسد خالية ، فقيدناه على درجة قرد .

ومع أن الضحك ظاهرة اجتماعية ، أى أن النكتة التي تلقى على جماعة ، تجد لها صدى من الضحك أكثر مما لو ألقيت على شخص واحد . أو بأكثر مما لو قرأت ، إلا أنك تشعر هنا بما تولده هذه المفارقة من الضحك ، هذا أن لم تكن قد ضحكت فعلا وقهقهت بمفردك .

ونحن لا نضحك هنا من الأسد ، ولكننا نضحك من قلب الحقائق طبقا للشكليات بجعل العلاقة بين الكائن وطعامه وفقا للدرجة الخالية . ولا شك أن النكتة هنا ترمز لظاهرة اجتماعية عامة ، تمس كل فرد قد يصبح معرضا لقلب أوضاعه طبقا للشكليات ، وما أكثر ما نقرأ عن موظف يصر على أن الرجل المائل أمامه أنثى ، لأن الكاتب أخطأ في شهادة الميلاد أو في البطاقة العائلية بزيادة ثاء التأنيث

ومع أن الضحك ينبع من منطق هذه العقلية ، ومن

هذه العلاقة ، إلا أن النكتة تؤدي وظيفتها الاجتماعية بالسخرية منها ، باعتبارها تصورا معوجا للأمور ، في مقابل التصور الصحيح .

ولعلنا نذكر نكتة الوزير الذي أصدر قرارا بخصم ١٠ ٪ من الستر .

ففى الوقت الذى يتولد فيه الضحك من تجسيم « الستر » وهو شيء معنوى ، ليبدو فى صورة شيء مادي .. إلا أن النكتة تؤدي وظيفتها الاجتماعية بتصوير سوء أوضاع الموظفين ومعاملة الإداريين لهم .. فى مقابل ما ينبغى أن يكون .

فماذا لو طلبنا من مثل هذا الموظف أن يوفر ألف جنيه مثلا من الستر ، ليدفعها مهرا لعروس أو مقدما لأيجار شقة !؟

ومع أن النكات القائمة على التلاعب اللفظى ترقى قليلا عن دغدغة الحواس عن طريق حركة الأجسام ، أو تحريف النطق أو تشويه الملابس ، إلا أنها أقل قدرة ، على الإضحاك ، لأنها تفقد المنبع ومن ثمة تفقد الوظيفة .

وهذه بعض نكات قائمة على التلاعب اللفظى .

« واحد طلع القلعة .. لقاها لأبسة » .

« واحد راح يقعد على القهوة .. قعد على الشاي » .

« ذهب رجلان الى الحلاق .. واحد حلق .. والثانى غويشة » .

« واحد ضرب التليفون عيط » .

وتلاحظ فى هذه النكات التكلف الواضح لمحاولة الإضحاك !



فالضحك اذن يستمد وجوده من الظواهر الاجتماعية، وهو يسخر من الخارجين على منطق الجماعة وقوانينها ومألوف عاداتها واساليب سلوكها . واذا كان الضحك بهذا المعنى هو بمثابة عقوبة اجتماعية للخارجين على الجماعة ، فهو فى نفس الوقت أداة اصلاح ، لأن الفكاهة تبرز المثل الأعلى حين تسخر من نقيضه .

ومن يريد أن يعزل الضحك عن منبعه أو عن وظيفته، انما يقدم لنا صورا مفتعلة ، سرعان ما تنضب لأنها فارغة من أى محتوى ، ولا تلبث أن تهبط الى خرب من التكرار والتبذل والاسفاف .

واذا كانت أرقى الأشكال الفنية التى تؤدى الى الضحك هى الكوميديا ، فالتمثيل هو الوسيلة التى تنقل هذه الكوميديا الى الجماهير . والمثل هو أداة التعبير عن رسالة الكوميديا .

فاذا تجردت من منبعها ووظيفتها ، لم نعد أمام ضحك حقيقى أو كوميدى حقيقية ، ولم يعد الذى يضحكنا ممثلا ، وانما ظريفا يستدر ضحكاتنا بوسيلة مفتعلة عن طريق الدغدغة الحسية ، بحركة الجسم أو التلاعب اللفظى ، متخذا لنفسه طريقة خاصة مفتعلة فى نطقه أو أو فى أسلوب حركته .

تناول أى مشهدين تمثيليين كوميديين لمثل واحد، سواء من مسرحية واحدة أو من مسرحيتين مختلفتين . أحدهما يحمل قيمة اجتماعية معينة يريد الممثل أن يبرزها للجمهور ، والآخر فارغ من أى محتوى اجتماعى ، وانظر كيف يؤدى الممثل دوره فى كلا المشهدين . . تجده فى المشهد الأول يرتفع لمستوى التمثيل لأن لديه ما يقوله وما يفعله ، وتجده فى المشهد الثانى يهبط الى مستوى

مهرج السيرك ، فيضطر الى أن يمسح ملابسه ، ويحرف  
طريقة نطقه ، ويبالغ في حركاته ، بل يصطنع حركات  
جوفاء لا مبرر لها ، لا تضحك الا السذج والأطفال .

والفرق بين الممثل والظريف ، ان الممثل يتخير دورا  
يناسبه في نص كتبه مؤلف مدرك لأدواته الفنية ، واع  
برسائله ، فاستمد الضحك من أصوله ، ووظفه في وظيفته  
.. والممثل هنا لا يتكلف اضحك الجماهير لان النص  
نفسه يتكفل بذلك .. وينحقق نجاح الممثل بمقدار  
ما يحقق رسالة النص .

أما الظريف فله طريقة نطق خاصة به ، وبعض الحركات  
التي تصبح من لوزامه ، وهو يريد ممن يتصدى للكتابة  
أن يفصل له هيكلا فارغا يتفق مع طبيعة ظروفه ، ويتيح  
له استخدام طريقة نطقه وحركاته ، ولأنه يستغرق معظم  
المشهد ومعظم النص في ذلك ، فانه يطفى على أية دلالة  
اجتماعية .

واذا كانت هذه الوسائل سرعان ما تنضب لانها  
لا تقوم على أساس اجتماعي ، ولا تلبث ان تهبط الى  
ضرب من التكرار والتبذل والاسفاف ، فان الضحك  
الحقيقي الذي ينشأ عن عوامل اجتماعية لا ينضب أبداً ،  
لأن الحياة الاجتماعية دائمة ومستمرة ومتطورة .

فاذا اجتمعت للممثل القسرة على تمثيل ما يوفره  
النص ، الى جانب الظرف بلغ أفضل ما يطمح فيه ممثل .  
وقبل أن نتعرض للكوميديا المصرية ، ونرى الدور  
الذي لعبته خلال نشأتها وتطورها بالنسبة للمجتمع  
المصري ، علينا أن نلم المامة سريعة بظروف نشأة  
الكوميديا في الدول التي سبقتنا اليها ، والدور الذي  
لعبته .

## ففي الكوميديا

قد يقال أن الضحك هدف في حد ذاته ، فهو يفصل هموم الفرد ، ويبعث في نفسه الشعور بالراحة والسرور ، وتلك وظيفته . ونحن لا ننكر ذلك . ولكن هذه وظيفة نفسية بحتة تتناول الإنسان باعتباره كائنا فردا ، كما يشعر الإنسان بالراحة والسرور بعد إشباع حاجاته الفطرية ، كأن يأكل بعد جوع أو يشرب بعد عطش أو يقضى حاجة جنسية . ولكن اللذة التي تصحب قضاء هذه الحاجات ، أو الراحة والسرور اللذان يعقبانها ليس هما الوظيفة الأساسية لها ، بل قضت حكمة الله أن يكونا مكافأة لوظيفة اجتماعية أبعد أثرا هي حفظ الإنسان واستمرار الجنس البشري .

والضحك لم يكن لينشأ عن الإنسان الفرد . وقد سبق أن بينا أن الضحك ظاهره اجتماعية لا ينشأ عن الإنسان إلا بوصفه كائنا اجتماعيا . وقد يكون شعور الإنسان بالراحة والسرور عقب الضحك ، مكافأة لما أداه الضحك من وظيفة اجتماعية .



وقد نشأت الكوميديا كما - نشأت التراجيديا - عن نشاط انساني مرتبط بالجماعة . وذلك فيما كان يقوم

به الانسان من احتفالات عقب رحلات الصيد الشاقة  
التي يطارد فيها الحيوان سعيا وراء غذائه وكسائه .  
فكانت تعقد حافلات الرقص ، ويلبس الراقصون الأقنعة  
وجلود الحيوان ، ويمثلون المطاردة . واذا كان ذلك يدخل  
على نفوسهم الراحة والسرور ، فهما مكافأة الانسان  
المنتصر تمجيذا للمثل الأعلى في توفير الحياطة  
واستمرارها ، وسخرية من الحيوان الذي يقاوم ثم يسقط  
في النهاية .

وقد نشأت الدراما عند الاغريق اول ما نشأت عن  
طقوس مشابهة ، احتفالا باله الخصب والنماء  
« ديونيسوس » حيث كانوا يقومون بعد جنى العنب  
وعصر الخمر باقامة الأعياد فيعقدون حلقات الرقص  
والفناء ينشدون فيها الأناشيد ، ويلبسون الأقنعة ،  
وجلود الحيوان ، ويمرحون فرحا وسرورا بوفرة المحصول  
وتمجيد المثل الأعلى في تحقيق الخصب والنماء .

وقد تولدت الكوميديا عن هذا اللون من المرح ، كما  
تولدت التراجيديا عن لون آخر من الطقوس كانوا يظهرون  
فيها حزنهم عندما تتجهم الطبيعة ، وتجف الكروم .

وقد تبلورت الكوميديا الاغريقية ومرت بمراحل  
مختلفة من التطور من حيث التأليف والتكنيك ، ومن  
حيث الموضوعات التي تناولتها وأسلوب الحوار . ومن  
حيث التمثيل وعدد الممثلين ، ومن حيث حلقات التمثيل  
والأدوات المستخدمة . حتى اتخذت شكلها النهائي الذي  
عهدناه عند الاغريق .

والذي يعنينا من هذا كله ، أن الكوميديا سواء عند  
ظهور بواورها في تمثيل رحلات الصيد ، أو في الاحتفال  
بأعياد الاله « ديونيسوس » كانت تعبيرا عن فرحة الانسان

وسروره بتحقيق خير الجماعة وتمجيد المثل الأعلى في تحقيقها ، والسخرية من نقيضه .

واذا كان المثل الأعلى ونقيضه في ذلك الوقت كانا يتمثلان في الانسان المنتصر على الحيوان ، أو في اله الخصب والنماء الذي ينتصر على الطبيعة ، فانه بعد أن ارتقى تفكير الانسان ونضجت علاقاته الاجتماعية ، ونزل بحياته ومشكلاته من لدى آلهة الأولمب الى أرض الواقع . أصبح المثل الأعلى يتمثل في الانسان الذي يعمل لخير الجماعة ، والسلوك الذي يعمل لرفيها ، والنظم التي تنهض بقيمها ، وأصبح نقيضه الذي يستحق السخرية والتهكم هو كل ما يعوق ذلك سواء كان انسانا أو سلوكا أو نظاما .



وأكبر من عرف من كتاب الكوميديا الاغريقيين في عهدا القديم هو ارستوفان ( ٤٤٨ ق م ) ، اشتهر بأنه شاعر صاخب المرح ، ومصالح اجتماعي في نفس الوقت . حاول أن يضحك جمهوره ، فاستخدم السخرية والتهكم والهزل ، واستمد ذلك من نقده للمجتمع والعمل على رد أبناء جيله الى فضائل الأسلاف .

انظر كيف يهزأ بالحرب في مسرحية « الاوكرانيون » فيجعل أحد المواطنين يسعى الى تحقيق السلام ، ويسخر من قادة الحنرب ، ويتمكن من عقد هدنة بمفرده بين الطرفين المتحاربين ينعم فيها وحده بمزايا السلام من امان ورخاء ، وكيف يكمن وراء هذه التناقضات من عوامل لاثارة الضحك وبناء المشاهد الهازلة التي تصل أحيانا الى الخشونة ؟

لقد نال الجائزة الأولى عن هذه المسرحية ، كما نالها عن مسرحية أخرى بعنوان « الفرسان » وأصل فيها السخرية والتهكم من الحرب والداعين لها .

ثم يسخر من الفلسفة السفسطائية التي سادت عصره ، مظهرا الفيلسوف سقراط في صورة هزلية أضحكت الجماهير وأثارتها عليه في نفس الوقت ، مع أن سقراط لم يكن سفسطائيا .

ثم هو يستطيع أن يولد ضحكا أكثر مرحا وعمقا من خلال نقده لنظام المحاكم والمحلفين في مسرحية « الزناير » حيث يعشق العجوز فيلوكليون الخدمة في المحاكم ، ولكن ابنه يحبسه في البيت ليمنعه عنها ، فيحاول الهرب موحيا إلى سجنائه مرة أنه دخان عليه أن ينطلق من المدخنة ، ومرة أنه طير عليه أن يحلق في الهواء ، ولما فشل في الهرب يعقد محكمته الخاصة في البيت ، ويأخذ في محاكمة كلبه وأفراد الانشاد ، ساخرا من نظام المحاكم والمحلفين .

ثم هو ينقد نظام التربية السائد في عصره في « ضيوف هرقل » والزعماء الشعبيين في « البابليون » التي قدم من أجلها إلى المحاكمة ولم يفلت إلا بمشقة كبيرة .

وقد تغيرت الكوميديا القديمة على يد « مناندر » ( ٣٤٣ ق م ) فخفف من حدة المبالغة التي سادت لدى أرسطوفان ، وتناول شخصيات معروفة مألوقة أقرب إلى واقع الحياة . تنحصر مشاكلها في أمور الدنيا مثل الحياة العائلية والمال والتجارة والحب . وعنى بتصوير الشخصيات أكثر من عنايته بالواقف ، فبدت لديه ملامح كوميديا النماذج الشخصية ، واهتم بمعالجة القيم الأخلاقية والأبعاد النفسية . وكانت هذه هي منابعه



التي يولد منها الضحك بأحداث المفارقات الفكاهية وسوء التفاهم ، ولكنه كان ضحك لا يحمل صخب أرسطوفان وخشونته .



أما الكوميديا الرومانية فقد كانت تقليدا للكوميديا الاغريقية ، أتاحت ظروف اجتماعية خاصة ، وطقوس دينية معينة للكوميديا أن تنشأ في اليونان . وكان الرومان أكفاء في الاقتباس ، وإن كانوا قد تناولوها بطريقتهم الخاصة ، وأحدثوا تغييرا في شكل المسرح .

كان الرومان يحبون الصخب والعنف ، ولا غرو أن كانت تسليتهم المفضلة هي صراع الانسان والوحوش في حلبات المصارعة .

وكان على بلوتس ( ٢٤٥ ق م ) أن يضحك هذا الجمهور . فهو يقتبس المشاهد والشخصيات والأحداث الاغريقية من كل العصور ومن كل المؤلفين . يقتبس عن الكوميديا الاجتماعية والكوميديا الاخلاقية وكوميديا الشخصيات ، ويسرف في استخدام الهزل والسخرية ، ويستخدم تكتيكا لاثارة الضحك ، لا يخفى فيه شيئا عن جمهوره ، ليفاجئه بما لم يكن متوقعا من أحداث ، ولكن عن طريق الأخطاء الناشئة عن جهل أشخاص الرواية انفسهم بما هو معروف لدى الجماهير .

أما تيرانس فهو يكتب للمثقفين ، ويقصد الى الضحك الهادئ ، فكان عليه أن يقتفى اثر مناندر ، ومع ذلك فلم يكن ينقل عن الكوميديا الاغريقية نقلا مباشرا ، بل كان يستمد منها عقد مسرحياته ويضفي عليها حوارا ذا صبغة محلية .

وسواء أسرف هذا في الضحك أو اقتصد ذاك ، فقد

كانت مسرحياتهما أيضا تقتفى اثر الكوميديا الاغريقية في معالجة المشكلات الاجتماعية والأخلاقية .



ولم يكن بعد ذلك ، للمسرح عامة ، والكوميديا خاصة من شأن يذكر الا مع بدايات عصر النهضة . حيث بدأت نهضة المسرح في ايطاليا ، وظهرت الكوميديا في صورة من أروع صورها ، فيما عرف بالكوميديا المرتجلة . حيث الممثل المؤلف المخرج المبدع المتألق ، الذى يفيض منه عفو الساعة وفقا لمشاعر الجماهير ، وحيث ينصهر وجدان المؤلف وجمهوره فى بوتقة واحدة ، عن فن هو مزاج الممثل الملقى بالجمهور المتلقى .

فلم يكن فى هذه الكوميديا من نص مكتوب ، بل سيناريو مختصر عن الفكرة الرئيسية يكتبه رئيس الفرقة ، ولم يكن هناك مناظر استعراضية ، بل مجرد منصة وممثلين وحركة .

وعلى الممثل أن يبتكر ويتجاوب مع جمهوره .

ومع ذلك لم تكن هذه الكوميديا مجرد اضحاك للجماهير ، وما كان لها أن تضحك الجماهير ما لم تنبع من المجتمع وظروفه ومشكلاته .

فقد تناولت الكوميديا المرتجلة نماذج صادقة من المجتمع ، استطاعت من خلال السخرية منها والتهكم عليها ، أن تعكس صورة صادقة لمجتمع ذلك العصر .

ومن أهم النماذج الشخصية التى تناولتها الكوميديا المرتجلة :

البنطلون .. أو المسخة ، وهو العجوز الطاعن السن الذى يقف عقبة أمام الشباب وآمالهم . فهو الزوج

لفتاة صغيرة ، وهو الأب لشاب يحول بينه وبين حبيبته  
أو لفتاة يحول بينها وبين حبيبها لاعتبارات مالية أو  
اجتماعية . وهو مخدوع أبداً . . تخدعه زوجته ، أو  
ابنته ، أو ابنه ، بمعـاونة بعض النماذج الشخصية  
الأخرى ، ويضعونه في صورة من الهزا والسخرية تليق  
بالصفة التى أطلقت عليه . . المسخة .

والمتعالم . . وهو رفيق المسخة ، علامة دعى قادم من  
المدينة الجامعية « بولونيا » قد يكون طبيباً أو مهندساً  
أو محامياً ، لكنه جاهل يتشدد بالفاظ جوفاء ، ويقلب  
حقائق العلم بطريقة تثير الضحك والسخرية .

والتاجر . . وهو تاجر بندقى بدين محتال مستغل .  
يقوم غالباً بدور العزول ، فهو عاشق ولهان يحاول  
الحصول على الفتاة من حبيبها مستغلاً ماله أو مكائده ،  
ولكنه يخرج فى النهاية صفر اليدين ، حيث يخدعه  
وينتصر عليه ابنه أو خادمه أو أى شخص آخر .

والضابط . . وهو ضخـم الجسم ذو شاربين كبيرين ،  
متكبر كثير الزهو والخيلاء . يتظاهر بأنه بطل مغوار  
ولكنه فى حقيقة الأمر جبان وعديد ، يتحدث عن بطولاته  
ومغامراته ، ولكنه ينكمش فزعاً أو يختبئ خلف أى شيء  
لمجرد سماع صوت مفاجئ ، أو رؤية خادم يحمل سيفاً  
من خشب .

والخادمان . . وهما وجهان لنموذج واحد . أحدهما  
طيب ساذج ، والآخر شرير مكر . ولكن أحدهما دائماً  
هو الوصيف ، وهو مساعد العشاق ، وهو مدبر المكائد  
التى يقع فيها المسخة أو التاجر لصالح العشاق من  
الشباب .

ولسنا نتبع الكوميديا فى دقائق تطورها عبر التاريخ،

ولكننا نلتمس أهم مراحل تطورها في علاقتها بالمجتمع  
نشأة ووظيفة .

\*\*\*

كان شكسبير ( ١٥٦٤ ) هو قمة الانجاز المسرحي في  
انجلترا . كتب التراجيديا والكوميديا على السواء ، فارتفع  
بهما الى أعلى ما يصل اليه فن في عصره وعاشت أعماله  
في مختلف العصور .

لم يصل الى درجة عالية من التعليم . ولم يتعلم  
اليونانية واللاتينية كأبناء المثقفين في عصره ، ولكنه رجع  
الى ما ترجم من آدابهما وغيرهما من الآداب القديمة . وقد  
لا يكون شكسبير على المستوى العلمي لما سموا أنفسهم  
بفطناء الجامعة في ذلك الوقت تميزا لأنفسهم عن الكتاب  
غير الجامعيين ، ولكنه كان من الدكاء والفطنة بحيث  
استوعب ما قرا من ترجمات الآداب القديمة . ومن قوة  
البصيرة بحيث استطاع أن يعي حياة المجتمع وقيمه ،  
ومن قوة التحليل بحيث استطاع أن يستفيد منهما ، ويصوغ  
فنه .

وليس يعد هذا هنا مذهب شكسبير الفني ، وخروجه عن  
المدرسة الكلاسيكية بتحطيم قانون الوحدات الثلاث وبدا  
فصل الأنواع ، والتمهيد للمذهب الرومانسي . بقدر  
ما يعنينا وعيه بحياة المجتمع وقيمه ، واعتبارهما منبعه  
لإثارة الضحك .

ومع أن شكسبير لم يستمد معظم مسرحياته من  
التاريخ القريب لعصره ، وجعل أماكن أحداثها مختلف  
البلدان الأوربية ، إلا أنه كان يتناول قيما إنسانية  
عامة ، تمس حياة الفرد في مجتمعه كما تمسها في  
أي مكان .

فقد تناول الحياة فى ترفها وبؤسها ، فى حزنها ومرحها ، وتناول شخصيات بشرية من كل مستوى ، ملوك ووزراء وقادة وتجار وصناع ومتسولين ، تنتمى الى مختلف الطبائع والسلوك : الكريم واللئيم وذو النجدة والدساس والحكيم والأبله والمتواضع والمفرور .. الخ .

فهو فى « جهد الحب الضائع » يضعنا أمام الطبيعة الانسانية وجها لوجه ، فملك نافار وثلاثة من أصدقائه ، يتعاهدون على البعد عن النساء ، ويعتزلون الحياة فى مكان قصى . لكن يشاء حظهم ان تمر بهم ملكة فرنسا ووصيفاتها الثلاث . فتتحرك فيهم عاطفة الحب وطبيعة البشر ، ويجد كل منهم نفسه مدفوعا الى الحب . فيتقرب كل منهم الى حبيبته ، وهو يتحایل للتخفى عن زملائه حتى تنكشف أمورهم ، فيعلنون أنهم لا يستطيعون مقاومة الطبيعة البشرية ومعاندة الحياة .

وسواء كان المعتزلون بقيادة ملك نافار أو من عامة الشعب ، فهى مشكلة اجتماعية قبل كل شيء .

وهو فى « ترويض النمرة » يتناول موضوع المرأة المتمردة الشرسة سليطة اللسان التى تتناول على الناس بحق وبغير حق ، حتى ينفر منها الخطاب . ولكن أحدهم « بتيوشيو » يجد فى نفسه الكفاءة على ترويضها ، فيلاينها حتى تقبل الزواج منه ، ثم يزج بها فى سلسلة من المواقف الضاحكة المخرجة التى لا تستطيع منها فكাকা ، وفى نفس الوقت تؤدى الى الذلال كبريائها وكسر انفها ، حتى تلين الفتاة وتصبح مطيعة لكل ما يقول لها من صواب أو خطأ .

وهو فى تاجر البندقية يكشف بشاعة اليهودى المستغل ، الذى يتحایل على أبناء مجتمعه لاستلاب

أموالهم . فيشترط على انطونيو تاجر البندقية الشريف ،  
لاقراضه مبلغا من المال ، أن يقطع رطلا من لحمه إذا لم  
يستطع سداد المبلغ في الموعد المحدد .

ويقبل التاجر الشريف لأنه كان يريد مساعدة صديقه  
باسانيو بهذا المبلغ في التقرب من حبيبته « بورسيا » .  
ويجيئه الخبر بفرق سفنه في البحر ويعجز عن سداد  
الدين في مواعده ، فيصر اليهودي لعداء بينهما على  
اقتطاع رطل من لحمه ، رافضا أي عرض آخر بسداد  
المبلغ أو حتى أضعافه .

ويحاول يا سانيو انقاذ صديقه .

وتتخفى « بورسيا » في زى محام شاب تدافع عن  
انطونيو أمام القضاء . وتتمكن بذلكها الحاد أن تقلب  
الموقف ضد اليهودي . فتوافق على اقتطاع رطل من لحمه  
بشرط عدم أسالة نقطة دم واحدة لأن العقد لم ينص على  
أسالة دماء .

ويسقط في يد اليهودي ، ويتنازل عن تنفيذ العقد  
على أن يسترد دينه . ولكن « بورسيا » تصر على تنفيذ  
العقد ، والا وقع اليهودي تحت طائلة العقاب بمصادرة  
أمواله وأعدامه . وأخيرا يوافق اليهودي انقاذا لحياته  
على أن يتنازل عن ثروته لابنته وزوجها المسيحي التي  
هربت معه .

وهي كلها نماذج شخصية ، وقيم أخلاقية ، والوان  
من السلوك الاجتماعي ، أمدت شكسبير بعناصر الاضحاك  
من فكاهة وسخرية وتهكم .

\*\*\*

وكان مولير ( ١٦٢٢ ) هو رائد الكوميديا الفرنسية .



تثقف ثقافة عالية ، فدرس عيون الآداب القديمة فى كلية  
الجزويت وخاصة اليونانية واللاتينية ، ثم قضى عاما فى  
دراسة البلاغة وعامين فى دراسة الفلسفة ، ومع انه كان  
اثناء دراسته شغوفا بالمسرح يتردد على دور التمثيل  
ليشاهد بعض المسرحيات الشعبية والهزلية ، الا انه  
لم يعمل بالمسرح فى ذلك الوقت ، والتحق بمدرسة  
ونال أجازتها . والتحق بوظيفة فى القصر ، ثم اعتزل  
الوظيفة . وكان قد تعرف على أسرة تحترف التمثيل  
تعرف بأسرة « بيجار » فارتبط بها وكون معها فرقة  
مسرحية ببعض أرث عن أمه ، ولكن هذه الفرقة  
أخفقت عند عملها فى باريس ففرق فى الديون . فطاف  
بفرقة الأقاليم لمدة اثنى عشر عاما ، تمرس خلالها بأصول  
الفن المسرحى ، وألم بالكثير من اللهجات والعادات وأخلاق  
الناس ومشكلات المجتمع . واكتشف نفسه كممثل  
كوميدي قادر على إثارة الضحك بعد أن كان يؤدي أدوار  
التراجيـديا ، ومن ثمة عكف على كتابة مسرحياته  
الكوميدية مزودا برؤيا صادقة عن حياة الناس فى عصره ،  
وبحس مسرحى كوميدي ساعده بالوصول بكوميديا  
النماذج الشخصية الى أوج نضجها .

وعادت الفرقة الى باريس عام ١٦٥٨ ، حيث مثلت  
فى القصر مسرحية من تأليفه هى « الطبيب العاشق »  
فضحك لها الملك كثيرا ، وأمر بأن تخصص إحدى قاعات  
قصر فرساي لهذه الفرقة الناجحة .

وهكذا عاد موليير فنانا ، الى القصر الذى اعتزل فيه  
الوظيفة بمحض إرادته .

هذا هو موليير ، الممثل والمؤلف الكوميدي ، الذى  
أضحك الجمهور والقصر ، وسخر من كل ما يستحق

السخرية في مجتمعه ، حتى لم يسلم هو نفسه من سخريته ، والذي وصل بكوميديا النماذج الشخصية الى درجة من الرقى لم تعرفها الكوميديا من قبل . فهل كان يبلغ هذه الدرجة ما لم يكن على وعى بمنابع الضحك الحقيقي ، وادراك بمشكلات مجتمعه وأخلاقه !!

أنظر اليه في « مدرسة النساء » التي يرى فيها المؤرخون صورة لحياته الشخصية ..

كان قد تزوج من ربيته من أسرة « بيجار » وكانت تصغره بعشرين سنة . فمالت الى الشباب من سنها ولم تحافظ على أواصر الزوجية ، والهبّت نار الفيرة في نفسه . وادرك خطاه وتعلم الدرس في وجوب التكافؤ بين الرجل والمرأة في السن والثقافة والأظروف الاجتماعية .

وأراد أن يعلم جمهوره الدرس ، فقدم له « مدرسة النساء » وسخر من نفسه .

وتدور المسرحية حول كهل هو « ارنولف » ظن أنه يستطيع أن يحمل شابة صغيرة على الرضا بحياتها معه وأخلاصها له . فاشترى طفلة قروية رباها في عزلة عن الناس ، وحجب عنها حقائق الحياة . لكنها ما تكاد تشب عن الطوق وتقابل شابا من سنها حتى تندفع اليه ، ويصبح ذلك الكهل من خلال ظروف وملابسات المسرحية أضحوكة بين الناس .

فهل كان مولير مجرد مهرج يضحك الناس أم كان أستاذا يعلمهم ؟!

ما أروع الكوميديا ، لأن من طبيعتها أن تضحك الناس وهي تلقنهم درس الحياة ، فيضحكون وهم يحترمون المثل

والمؤلف وأنفسهم في نفس الوقت .

أنظر اليه كيف يتناول رزيلة من رزائل المجتمع هي البخل ، ويجسمها في نموذج شخصي هو البخيل . فيضعه موضع السخرية والهزأ ، ويضحك الناس ما شاء لهم الضحك .

وانظر اليه كيف يكشف عيوب مجتمعه ، فيحارب النفاق فيمن يستترون وراء الدين في شخصية «ترتوف» وغفلة المجتمع عن حيلهم وشعوذتهم في شخصية «أرجون» . وكيف هاجم الارستقراطية وحذلقتها الجوفاء في «النساء المتحذلقات ودون جوان» . وكيف عرى طبقة النبلاء بما يتفشى بها من تفاهة وانحلال في «كاره البشر» ، وكيف تهكم من مدعى الطب في «الحب المداوى» ، وكيف سخر من المتعاليين من أبناء الطبقة الوسطى الذين يجرون وراء المال ويتعلقون بأذيال الارستقراطية تقليدا لهم في تفاهتهم وانحلالهم في «البرجوازي النبيل» .

ليس في ذلك كله دعوة لتحقيق المثل الأعلى في المجتمع ؟

\*\*\*

وليس من الضروري أن يعتمد تناول مشكلات المجتمع ومعالجتها معالجة مباشرة . ولكن يكفي الفنان أن يكون منتصيا لمجتمعه على وعى به . والنموذج الكوميدي الجيد هو بطبعه نموذج اجتماعي ، وهو بطبعه يرتبط بالجماعة وما يسود بينها من علاقات ، ومثل هذا النموذج الذي يتخيره الفنان بحسه الكوميدي الضايق يؤدي دوره الاجتماعي سواء أراد المؤلف أم لم يرد .

لقد كتب «جوجول» «المفتش العام» واستطاع

بحسه الكوميدي الصادق أن يتخير نماذج بشرية في ظل مجتمع معين ، كشفت مفاصد الإدارة في أحد الأقاليم في مختلف القطاعات . وأوعز الحاقدون على جوجول للقيصر أنه ينتمى الى الثوار ويحض على الثورة ، ولم يكن جوجول في حقيقة الأمر من الثوار ، بل كان من رعايا القيصر المخلصين . وعبثا حاول أن يدفع عن نفسه هذه التهمة بأنه مجرد فنان يعكس ما يراه أمامه كالمرآة .

ولا عجب إذن أن تزدهر الكوميديات في عصور الحرية والديمقراطية .



وقد تقلبت الكوميديا بين مذاهب مختلفة من كلاسية ورومانسية وواقعية . وصنفها المؤرخون تصنيفات مختلفة مثل الفارس والفكاهة وكوميديا الدسيسة وكوميديا النماذج الشخصية . كما صنفوها الى كوميديا اجتماعية وكوميديا أخلاقية وكوميديا نفسية . الخ . ولكن هذه التصنيفات ان دلت على شيء ، فانما تدل على غلبة بعض عناصر الاضحاك أو ملابساته في بعضها عن البعض الآخر ، أو على غلبة بعض الظواهر خلال تطور الانسان لاكتشاف نفسه اجتماعيا وأخلاقيا ونفسيا .

ولكن الكوميديا الحديثة أبعد اثرا ، لأنها تملك كل ما تكشف للانسان من عناصر الاضحاك . كما أنها تملك كل ما توصل اليه الانسان في اكتشاف نفسه اجتماعيا وأخلاقيا ونفسيا .



ونسنا في مجال مناقشة الكوميديا اليونانية أو كوميديا شكسبير وموليير وغيرهما ، وفي مدى قدرتها على اضحاك

الجماهير في بيئات مختلفة أو عصور مختلفة ، فكل مجتمع له ذوقه الخاص ، وله ملبساته وتقاليده ، ويستطيع بعض عناصر الضحك عن غيرها كما وكيفما . وما يضحك مجتمعا قد لا يضحك غيره .

ولكن في النهاية يظل المنبع الأساسي للضحك والكوميديا هو العلاقات الاجتماعية ، وتظل الوظيفة الأساسية لها وظيفة اجتماعية .



ومع ذلك ، فهناك عناصر مشتركة بين الشعوب . ومن خلال هذه العناصر عاشت هذه الكوميديا على مر العصور ، وكانت مائدة دسمة للاقتباس أو الاستلهام .

لكننا نجد في بعض فترات افلاس الفكرى والفنى ، أن بعض من يتصدون للكوميديا ، ويعجزون عن ادراك اذواق مجتمعاتهم واستلهام عاداته وتقاليده ، وفهم طبيعة علاقاته الاجتماعية فيما يؤلفون ، أو يعجزون عن فهم العناصر المشتركة التى تؤهلهم لاختيار ما يقتبسون أو يستلهمون . . . نجدهم يستعيدون بعض العقيد والملابسات في ظل ظروف اجتماعية أو تاريخية معينة ، فيفرغونها من فحواها الاجتماعى ، ويقدمونها لاجيال تالية أو مجتمعات مغايرة ، وذلك بدعوى ما يسمونه : الضحك للضحك .

وهو ضحك زائف أشبه بدغدغة الاطفال ، لأنه عزل عن منابعه الاصلية . مما يضطر الممثل الى بذل جهد غير عادى ، والمبالغة في الحركات المبتذلة ، وطريقة النطق ، والزراية باللبس .

## هكذا نضحك

الكوميديا فن مركب يعتمد على الرؤية والسمع معا ، ويقوم أساسا على كافة ما عرف الانسان من وسائل الاضحاك ، ابتداء مما ينشأ عن اللغة كالفكاهة والنكتة الى ما ينشأ عن علاقة الفرد بالمجتمع وما يتضمنه من مواقف وسلوك ونماذج شخصية .

فلم تعد الحياة تحتل تقسيم الكوميديا الى فكاهية وسلوكية وشخصية ، أو الى نفسية وأخلاقية واجتماعية . ان المسرحية الحديثة ينبغي أن تكشف الحياة بكل أبعادها . وتتكامل فيها هذه العوامل جميعا لتفسير سلوك الفرد والجماعة .

ولقد درج بعض الباحثين الى التفريق بين الكوميديا والدراما عن طريق نهاية المسرحية سعيدة كانت أو مفجعة . وهو تفريق يغفل العناصر الانسانية التي تفرق بين الدراما والكوميديا . . ذلك ان الفكرة هي مجرد فكرة فحسب ، والذي يجعلها درامية أو كوميدية هو طريقة التناول .

ولكى نفرق بين الكوميديا والدراما ، ينبغي أن نأخذ في اعتبارنا أن أثر العمل الفني ، هو نتاج التفاعل بين الانسان المتلقى لهذا العمل ، والعناصر التي يتضمنها هذا



## العمل والتي يحققها الفنان .

والأساس الأول في التفرقة بين الكوميديا والدراما هو العاطفة . اذا تسرب العمل الفنى الى العاطفة .. فنحن أمام دراما . واذا تحاشاها متجها الى العقل .. فنحن أمام كوميديا . لأن الأثر الكوميدي يتجه الى العقل مباشرة ويحدث خللا في منطقته . والفنان الكوميدي يصطنع له الوسائل التي تبتعد به عن العاطفة وتتجه به الى العقل .

واذا كانت الكوميديا تنبع من نفس المنبع الذي تنبع منه الدراما ، وهو الصراع بين ارادة الانسان والقوى الأخرى . سواء كانت هذه القوى نابعة من نفسه أو خارجة عنها ، فان طبيعة هذا الصراع في الكوميديا تختلف ، بحيث تبدو هذه القوى وكأنها تداخلت في ارادة الانسان ، فجمدته وجعلته يسلك سلوكا آليا ، لا يدرك فيه مأساته ولا يتأثر بها وجدانيا . فيبدو للمشاهد وكأنه ليس انسانا حيا ، بل شيء يتحرك من خلال قوى أخرى ... فلا يتعاطف معه وجدانيا .. ويضحك مما يضيفه المؤلف على مسرحيته من وسائل الاضحاك .

ولسنا نقصد بهذه التفرقة بين الكوميديا والدراما العودة الى نظرية فصل الأنواع . فتكون الدراما تأثرا خالصا ، والكوميديا ضحكا متواصلا . فان الحياة نفسها

لا تحتل هذا الفصل .. وانما الذي يفرق بين الكوميديا والدراما .. هو طريقة تناول الفكرة الأساسية وما حولها من حوار ومواقف وشخصيات ، فاذا كانت تخاطب العاطفة فنحن أمام دراما ، واذا كانت تقتصر على العقل فنحن أمام كوميديا .

ولتناول فكرة بسيطة تصلح لموقف قصير ، ونحاول

أن نراها مرة في صورة درامية ، ومرة أخرى في صورة كوميديّة .

« شاب قصير يتقدم لخطبة فتاة فترفضه » .

لنتصور هذا الشاب يتقدم الى الفتاة مترددا .. لانه مدرك لقصره متأثر بمشاكلته نفسيا ، يخاف ويشفق على نفسه من الرفض ، كما أن الفتاة نفسها مدركة لمشاكلته ومتأثرة بها ، تحاول أن ترفض بطريقة لا تؤذى شعوره .. وحينما تتحقق لحظة الرفض .. تبدو مأساته واضحة على ملامحه وفي حركاته » .

الجمهور هنا أمام موقف درامي لأننا استطعنا ان نجعله يتعاطف مع الشاب وجدانيا باثارة عاطفة الخوف من أجله والشفقة عليه .. وكذلك على الفتاة لخرج موقفها .. وذلك بأن جذبنا الجمهور الى النمو التدريجي للفعل .

ثم لنتصور هذا الشاب غير مدرك لقصره ، ولا متأثر نفسيا بمشاكلته . يتقدم لخطبة الفتاة وكأنه يحقق رغبة قوى خفية تحركه ، وكأن اقبال او الرفض لا يعنيه شخصيا . وعندما ترفض لا يلبث أن يصيح بحركات لا ارادية .. « عندها حق .. فانها أطول من اللازم » . أنه يجهل نفسه لدرجة أن ينسب القصور اليها .

الجمهور هنا أمام موقف كوميدي ، لأننا استطعنا أن نعزل الشاب وجدانيا . ونحول انتباه الجمهور من الفعل الى الحركة .

واذا كان كل مسلسل أدبي عظيم ، ينبع من تصوير الشخصيات ، فان ذلك يبدو واضحا في الكوميديا ، لأنها تقوم على تصوير نماذج بشرية .. تصور طباع أكبر عدد

من الناس .. بخلاف الدراما التي تقوم على شخصيات فريدة .. لأنها تبرز أبعادا نفسية لا يمكن أن تتكرر في شخصين مختلفين .

وإذا كان سلوك الشخصية الانسانية يفسر من خلال تفاعل أبعادها الفسيولوجية والاجتماعية والنفسية . فلنر كيف يمكن أن نجد في هذه الأبعاد ما يشير الضحك في الشخصيات الكوميدية .

رأينا الكوميديا تنبع من تداخل قوى أخرى في ارادة الانسان سواء كانت هذه القوى مادية أو نفسية أو اجتماعية ، فتجمده وتجعله يسلك سلوكا آليا لا اراديا . فالجمود والآلية — كما يرى برجسون — هما الأساس الذي تستمد منه عناصر الكوميديا ويجعلها في :  
التكرار ..

والقلب ..

وتداخل السلاسل ..

ذلك أنه نظر الى الحياة في الزمان ، فوجدناها تطورا مستمرا لا ينقلب ولا يتكرر .

ونظر الى الحياة في المكان فوجد أن كل كائن حي منظومة مغلقة من الحوادث لا يمكن أن يتداخل أو ينتسب الى كائنين اثنين .

فاعتبر الصفات المناقضة لهذا القانون هي التي تؤدي الى الكوميديا . وأجملها في التكرار .. والقلب .. وتداخل السلاسل .

نلاحظ هذه الأمور بالنسبة للانسان في الشكل ( وخاصة في حالة التشوه البدني . وهو أحط انواع

الضحك لأنه يسخر من العيوب الخلقية ) وفي ، الحركة ،  
والإشارة ...

فيبدو لنا الأحذب كمن تجمد وأجبر على الانحناء ،  
والأعرج كمن تحرك ساقه قوة آلية خفية . . ( لاحظ  
حركات شارلي شابلن وما فيها من آلية تؤدي إلى  
التكرار ) .

ونحن نضحك ممن يقلد هذه الأشكال والحركات لأنه  
يوهمنا بأن قوة خفية تحركه . لأن التقليد هو استخراج  
الجانب الآلي المتكرر من الإنسان ، ولو كانت حركاتنا  
وأشارتنا تتبع حالاتنا النفسية لما تكررت قط ، ولما أمكن  
أن تقلد .

أما وضع الإنسان الاجتماعي ، وما يصاحبه من طباع  
وخصائص نفسية ، نتيجة علاقته بالمجتمع ، فإن فيها  
معينا لا ينضب من وسائل الضحك ، فإنا نستطيع أن  
نضحك من كل عيوب الناس ، بل ومن محاسنهم كذلك .  
نستطيع أن نضحك من البخل ، والجبن ، كما نضحك من  
الكرم والحب والتدين . ذلك أن العيب الاجتماعي ليس  
بالضرورة عيبا أخلاقيا ، فقد توافق أفعال الفرد الأخلاق ،  
ولكن يكمن خلفها جمود نفسى ضد المجتمع بحيث تخرج  
هذه الأفعال عن مألوف الجماعة ، ويكفى أن نتصور  
إنسانا كريما يصر على تقديم الطعام للضيف حتى يصاب  
بالتهمة والمرض ، وما يلبس ذلك من حضور طبيب . .  
الخ ، أو نتصور رجلا يحب الأطفال ويصر على مداعبتهم  
حتى يصابوا بأذى ، لنضحك من مثل هذين الشخصين . .  
أو لننتصور إنسانا يفرع من الحبل لخوفه من الشعابين . .  
ذلك أن منطق الشخصية المضحكة يحسب أن كيف  
الأشياء وفقا لفكرة ، وما « الداهل » وهو من الشخصيات

التي استغلها كثير من الكتاب الكوميديين ، الا انسان جامد الفكر والحس يتلاءم مع ظرف خيالى بدلا من ان يتكيف مع الواقع الراهن .

ويبدو لنا تداخل الجمود الآلى فى بعض المهن الاجتماعية ، حيث يستمد الانسان منها جمودها ، بدلا من ان يضيف عليها مرونته ، ذلك فيما يعرف بمضحك الحرفة وما ينشأ عنها من حب الظهور الحرفى ، والتجمد الحرفى ، والمنطق الحرفى .

فى حب الظهور الحرفى يضع الانسان الجامد حرفته فوق كل اعتبار ، فالمحامى مثلا لا يستطيع ان يتصور الانسان الا كمحام او متقاض .

وفى التجمد الحرفى تنحصر الشخصية فى اطار وظيفتها بحيث لا تشعر كما يشعر عامة الناس . فقد يتأثر الناس من معاناة المرضى للآلام ، فى حين يبدو ذلك للطبيب من لوازم العمل .

وفى منطق الحرفة ، يكتسب الفرد طرائق من التفكير ، قد تكون صحيحة فى حرفته خاطئة فيما عداها ، ويؤدى اصطدامه بالمجتمع الى آثار مضحكة من طبيعة خاصة . ومن اكثر الوسائل اضحكا ، ان يتحدث الانسان فى شئون الحياة العامة بلغة حرفته .

ويؤدى تداخل الجمود الآلى مع الكائن الحى ، الى ألوان من مشيرات الضحك تبدو فى التنكر ... حيث نضحك من الانسان الذى يبدو لنا فى زى غير مألوف نتيجة جمود الزى ومرونة الانسان .

وفى اعلاء الشكل على الجوهر .. كقول طبيب « ان الموت باتباع القواعد خير من الشفاء بمخالفتها » .

وفى اظهار الجانب المادى للانسان حيث تكون بصدد  
الجانب الروحى كأن نقول « انه انسان نبيل كريم  
بدين » .

وفى جعل الانسان فى عداد الاشياء أو الحيوانات  
كقول أحدهم « ليس فى الفسقة سوى الكلب  
وزوجتى » .

ولا ينتظر من الكاتب المسرحى بالطبع أن يستخدم كل  
مثيرات الضحك فى مسرحيته ، ولكنه ينتخب لشخصياته  
ومواقفه من ألوان الضحك ما يعمل على تطوير فكرته  
الأساسية ونمو شخصياته .

والحوار هو الذى يكشف لنا عن الشخصيات ، ويمضى  
بها فى الصراع . ويعمل على إبراز الفكرة الرئيسية .  
وهو يختلف عن اللغة . ذلك أن الحوار هو تسلسل اللغة  
تسلسلا معيناً ، نابعا من الفكرة الأساسية ، وناميا مع  
الشخصيات ، ومؤديا الى المواقف . ومع ذلك فإن الحوار  
يقوم على اللغة . وقد يتولد الضحك عن اللغة . . لنفسر  
الأسباب ، وهو تداخل الجمود الآلية . . وما يتضمنهما  
من تكرار وقلب ، وتداخل سلاسل .

فقد نضحك من الجمود الذى يكمن وراء الجميل  
الجاهزة والعبارات المقررة ، فيحولها الى فكرة لا معقولة  
نتيجة اندفاع الانسان خضوعا لسرعة آلية مكتسبة الى  
قول ما لم يكن يريد قوله . فهذه مثلا جملة مقررة  
« لا يجب أن يأكل الانسان فيما بين وجبات الطعام »  
ولنتصور اللمعقولة التى تصل اليها مثل هذه العبارة فيما  
لو طلبت عملا معيناً من انسان ما ، فاندفع صائحا  
« لا يجب أن يعمل الانسان فيما بين وجبات الطعام » .

كذلك يتولد الضحك اذا تظاهرننا بفهم المعنى الحقيقى



لتعبير استخدم بالمعنى المجازى ، فاذا قال قائل « ان فلان  
يجرى وراء القرش » وتساءل آخر « وهل أدركه ؟ »  
لكننا أمام نكتة .

كذلك يتولد الضحك اذا امتدت فكرة عبارة معينة  
لتقلب المعنى الى ضده . كأن يطلب المدرس من التلميذ  
ألا يؤجل عمل اليوم الى الغد ، فيجيب التلميذ : امرك  
يا سيدى سأؤجله اذن الى بعد غد .

ونستطيع كذلك ان نجد الضحك فى عمليات مثل :

القلب : أى وضع الفاعل مكان المفعول أو العكس ،  
بحيث تظل الجملة تحمل معنى ما كقول أحدهم « عض  
البطل الكلب » .

النقل : أى نقل التعبير من مستوى الى مستوى آخر ،  
كالتعبير عن الأمور القديمة بلغة الحياة الحديثة . أو  
التعبير عما ينبغى أن يكون متظاهرين أنه ما ينبغى أن  
يكون « الفكاهة » أو لنقل التعبير من المستوى الحقيقى  
الى المستوى العظيم « المبالغة » ، أو من المستوى  
الفخم الى المستوى العادى كقولنا « كانت الشمس تتوهج  
فى السماء مثلاً الشمعة » أو نقل لغة الحرفة الى  
العلاقات الانسانية كأن يرسل رجل أعمال خطاباً الى  
حبيبته يقول فيه « الحاقاً لخطابى المؤرخ ٢٠ الجارى  
والمرسل اليك بالبريد المستعجل ، بخصوص الموضوع  
عاليه ، وهو حبى الشايد لك .. الخ » .

أما استخدام تداخل السلاسل فى اللغة ، أى تداخل  
سلسلتين من الأفكار بحيث تكتسب الجملة معنيين مختلفين ،  
فهو يكمن فى شتى ألوان التورية والكناية والجناس .  
ونستطيع ان نصل الى مواقف مضحكة بترتيب الحوادث

ترتيباً يجعلنا نحس بتداخل نوع من التركيب الآلى . ويتضح ذلك من المثال الذى ذكره برجسون « قبعة من القش يأكلها حصان . ولا يوجد فى المدينة سوى قبعة واحدة تشبهها ، فيجرب صاحب الشأن للبحث عنها ، ويجد خلفه كثيرون ممن يعاونونه فى البحث . وهذه القبعة تزداد بعدا كلما اقتربت لحظة العثور عليها ، حتى اذا ظنوا أخيراً ان الفاية قد تحققت ، تبين ان القبعة التى بحثوا عنها هى القبعة التى أكلها الحصان » .

ذلك ان الحوادث لو كانت دائمة اليقظة لمجراها لما انتقدت لتلك المصادفات الآلية ، والتسلسل الدائرى بالعودة الى نقطة البدا .

أما التكرار فى الكوميديا ، فهو ليس تكرار كلمة او جملة ، وانما هو تكرار موقف او مجموعة من الظروف . ولنحاول ان نتصور فتاة تحب الأبطال والمغامرين . يتقدم لها شابان أحدهما طيب والآخر شرير . تتحقق للأول سلسلة من أعمال البطولة عن طريق المصادفة . فتقبله الفتاة . فيتظاهر الآخر بسلسلة أعظم من أعمال البطولة المزيفة ، فتترك الفتاة الأول اليه ، فيقوم الأول بالقاء نفسه فى المهالك من أجل انقاذاها ، فتتحول كل المهالك التى يقع فيها الى سلسلة من البطولات ، فتعود اليه الفتاة .

ونحن هنا نكرر اثرا ذا ثلاثة ازمان . فى المرحلة الاولى يظن الشاب الطيب أنه قد استحوذ على الفتاة . وفى المرحلة الثانية يستميلها اليه الشرير ببطولاته المزيفة . وفى المرحلة الثالثة تتحول هذه البطولات الى الشاب الطيب .

أما القلب ، فينقلب فيه الموقف ، وتنعكس الادوار .

كالمتهم الذى يلقى على القاضى درساً فى الاخلاق . والطفل الذى يلقى على والديه درساً فى التربية ، والظالم الذى يقع ضحية ظلمه والمخسار الذى يقع ضحية خديعته . وكل ما يندرج كما يرى برجسون تحت عنوان « العالم المقلوب » .

وقد يكون تداخل السلاسل من أهم هذه الأمور فى البناء الكوميدى . اذ أنه بمثابة الخيط الذى تدور حوله المواقف . ذلك أن كل سلسلة من هذه الحوادث تتطور هى والشخصيات التى تمثلها تطوراً مستقلاً ، فى الوقت الذى تتواجد فيه هذه السلاسل من الحوادث فى مجرى هام يتخذ لنفسه تطوراً خاصاً . فينشأ سوء الفهم بين الشخصيات ، بينما المؤلف لا ينى يلوح لنا بوشوك انفصال هذه الحوادث .

الجزء الثالث

# في الكوميديا المصرية

## موليير مصر .. ومولد الكوميديا المصرية

مصر قطعة من أوروبا .  
هكذا أرادها الرجل .

ومن أجل ذلك استدان . استدان من الأجانب لينشر  
ال عمران في مصر . يبنى القصور والجسور ، ويشق  
الشوارع الفسيحة ، وينشئ سكك الحديد ، وينشئ  
نظام البرق والبريد ، ويبني دارا للأوبرا تليق بامبراطورة  
فرنسا التي شرفته بالزيارة . ويقوم فيها الحفلات ،  
ويستقدم الفرق الايطالية لتقدم عروضها .

وظل يستدين حتى أنه لم يجعل مصر قطعة من أوروبا  
فحسب ، بل أتاح لانجلترا ، ولكل مفاخرى أوروبا وأفريقيا  
أن يجثموا على صدر مصر ، ويعيشوا فيها فسادا ،  
ويشوهوا وجهها الاجتماعي لبضع عشرات من السنين .  
هذا الرجل هو الخديوى اسماعيل .

وفى ظل هذا الجو . جو الحفلات والأوبرات ، ظهر  
رجل آخر ، مفامر ناثر جياش العاطفة ، عاش حياة  
المصريين لأنه مصرى ، وعاش حياة الأسر اليهودية لأنه  
يهودى . وعاش المجتمع المصرى فى ظل المفامرين  
والأفاقيين . فامتلات نفسه سخرية من الحياة . وأراد

ان يقول شيئاً للناس ، ويخرج ما فى أعماق نفسه من انفعالات . فأطلقها ضحكة يطرب بها قلبه ، ويضحك بها الناس ، ويجعل منها مرآة من النقد والسخرية واللدع يرون فيها أنفسهم ، ويرون فيها صورة صادقة لمجتمعهم .

هذا الرجل هو يعقوب صنوع .

درس يعقوب صنوع فى ايطاليا لمدة ثلاث سنوات ، وأجاد عدة لغات أوروبية أهمها الفرنسية والإيطالية الى جانب ثقافته العربية . وقد مكنه ذلك من ترجمة واقتباس كثيراً من المسرحيات الفرنسية والإيطالية ، وخاصة مسرحيات موليير . بالإضافة الى ما ألفه من مسرحيات محلية تناول فيها موضوعات اجتماعية جعل خلفيتها من واقع حياة المصريين وخاصة مشكلات الحب والزواج فى الأسر اليهودية ، والأسر الشامية المتمصرة ، والطبقات الشعبية .

فى عام ١٨٦٩ وافته فكرة تأسيس أول مسرح مصرى . وقد استوحى هذه الفكرة على حسب قوله ، من الفرق الأجنبية الفرنسية والإيطالية . خاصة تلك التى كانت تعرض مسرحيات فكاهية أو غنائية او درامية للجاناليات الأجنبية فى القاهرة ، على مسرح حديقة الأزبكية فى الهواء الطلق .

وقد بدأت الفكرة عنده بتأليف مسرحية قصيرة من نوع الفودفيل ، سعى لدى أصدقائه ومعارفه ، حتى مكنوه من عرضها فى البلاط الخديوى الشغوف بالحفلات والأوبرات ، أمام جمهور من الباشوات والبيكوات .

وهنا استطاع الرجل أن يستحوذ على ألبابهم ،



فأضحكهم حتى قاض بهم الضحك . وأمتعهم حتى شجعوه على عرضها فى مسرح حديقة الأزبكية الذى يكاد يكون المسرح المعتمد فى ذلك الحين .

وعندئذ قرر انشاء فرقته المسرحية ، كانت فى أول الأمر مكونة من تلاميذه . وكان يقوم أحد الشباب بتمثيل أدوار النساء ، ثم جعلها بعد ذلك فرقة من المحترفين ، ودرب فتاتين فقيرتين على التمثيل ، وعلمهما القراءة لتقوما بأدوار النساء .

المهم أن العرض الأول فى حديقة الأزبكية نجح نجاحا باهرا . وحضره رجال البلاط وثلاثة آلاف مشاهد ، وقد استهل الحفل بالقاء خطاب عن فوائد المسرح ومباهجه .

وفى هذا الخطاب حدد يعقوب صنوع مفهوم مسرحه فى الفائدة والبهجة . ولقد كان الرجل مدركا لهذا المفهوم محافظا عليه حتى النهاية .

أراد أن يضحك عامة الناس ، فاستخدم اللهجة العامية التى يالفونها ، ومزجها بالحكم والأمثال الشعبية السائدة على ألسنتهم . وقدم لهم ألوانا من السخرية والنكتة اللاذعة ، تكشف بعض النماذج الشخصية فى المجتمع كبعض المصريين الذين يقلدون الأجانب . وأراد أن يفيدهم فعالج موضوعات اخلاقية تتناول الصراع بين القيم كالحب والواجب ، واثر المعاملات التجارية فى تحديد مصير العشاق ، ثم أراد أن يبصرهم بوطنهم فعرض بالنقد الساخر للسياسة القائمة ، وهاجم نفوذ الانجليز وتدخلهم فى شئون البلاد ، وسيطرة الاقتصاد الأجنبى على مقدرات مصر .

ومن ثمة فهو مسرح كوميدي ، أخلاقى ، وطني .

وقد عرضه ذلك لمتاعب لا حصر لها ، انتهت بنفيه خارج البلاد .

وقد بدأت متاعبه مع الخديوى عندما استدعاه ليمثل فى القصر ، ولم يمض على تأسيس فرقته سوى أربعة اشهر . . . فقدم ثلاث مسرحيات اخلاقية « آنسة على المودة » و « غندور مصر » فنال اعجابا شديدا من جمهور المشاهدين ، وصفق له الخديوى طويلا . واستدعاه اثناء العرض مهنئا واطلق عليه لقب « مولير مصر » .

ولكنه لم يكد يقدم المسرحية الثالثة ، وهى مسرحية تهاجم نظام تعدد الزوجات ، وتبين ما يؤدى اليه من جرائم ومتاعب تهدد المجتمع ، حتى انقلب عليه الخديوى رأسا على عقب ، ظانا انه يعرض به وبنظام حريمه . واستدعاه مرة أخرى وأنبه قائلا « ان كانت كليتك لا تحتلان أكثر من واحدة ، فلا تدع الغير يفعل مثلك » . فاضطر الى حذف هذه المسرحية ارضاء للخديوى .

ومع ذلك ، فقد كان من اثر اصفاء لقب مولير مصر عليه ، اقبال الجماهير على مسرحه .

ولم تكن التقاليد المسرحية قد رسخت بعد ، فكان الجمهور يتدخل أحيانا لتغيير مسار المسرحية بما يتفق مع ذوقه وأخلاقه .

من ذلك أن بطلة إحدى مسرحياته ، كانت تمثل دور فتاة لعبوب . تلاعبت بالرجال حتى ساءت سمعتها ، واعرض الشبان عن الزواج منها حتى نهاية المسرحية . فتدخل الجمهور ليملى على المؤلف وهو يعقوب صنوع نفسه - نهاية المسرحية ، بأن يجد لها زوجا يليق بظرفها وجمالها ، ذلك أنها رغم تلاعبها بالرجال لم تفرط فى شرفها قط .

ومن ذلك أيضا ، أن ممثلة الدور الأول بالفسرقة ،  
صفت ممثلا كانت تكرهه لالحاحه فى غرامها ، فكان  
ينتهز دوره فى المسرحية ، ويبتثها حبه وهيامه ،  
فاستقبل الجمهور هذا المشهد استقبالا عاصفا . وطلب  
جمهور الليالى التالية أن يقدم له نفس المشهد ، وسرعان  
ما أصبح من بين مشاهد الرواية .

ولسنا بصدد تقييم مسرح يعقوب صنوع أو تتبع  
تطوره الفكرى والفنى . ولكن حسبنا أن نقول أن قيمته  
تكمن فى أنه كان مؤلفا ، وممثلا ومديرا ، وصاحب مسرح ،  
وأن ذلك أتاح له أن يوجه مسرحه الوجهة التى تتفق  
مع افكاره ، وأن يجعل منه وسيلة لتحقيق رسالته  
القومية والاجتماعية .

قدم مسرحية « الوطن والحرية » فسخر فيها من  
« جون بول » رمز الامبراطورية البريطانية ، وندد بالتدخل  
الانجليزى فى مصر .

ولم يفت ذلك كبار المسئولين من الجالية الانجليزية  
الذين شابهوا المسرحية . فدرسوا له عند الخديوى ،  
وأوعزوا اليه أن مسرحياته ضد سياسة الخديوى  
والحكومة . وأن فيها خطرا على نظام الحكم ، فأمر  
الخديوى باغلاق مسرحه . . وبدأ فى اضطهاده .

هذه هى الكوميديا ، المرآة التى يكتشف فيها المجتمع  
ذاته . وكفاها هذه الوظيفة ، ومع ذلك ، فسواء أراد  
المؤلف أم لم يرد ، فعندما يملك حاسة الكوميديا  
الحقة ، فى اختيار النماذج التى يتناولها ، والمشكلات  
التي يعالجها ، ووسائل السخرية والتهكم التى يضحك  
بها الناس ، فلا بد أن تؤدي وظيفتها الصحيحة .

## محاولات لم تسفر عن شيء

لم تجد الكوميديا من يواصل رسالتها كفن متخصص بعد يعقوب صنوع .

فقد كانت الفرق التي تزاول الفن المسرحي في مصر ، وهي فرق متمصرة انتقلت إلينا من الشام مثل : فرقة سليم النقاش ، وفرقة أحمد أبو خليل القباني . . كان يغلب على ما تقدم الطابع التراجيدي والفنائي . وحين استقل الشيخ سلامة حجازي عن هذه الفرق السورية . . أنشأ مسرحاً غنائياً .

على أن التمثيل التراجيدي نفسه ، لم يرتق إلى مستواه الفني الذي يعنى بأصوله ووسائله إلا على يد جورج أبيض ، الذي تلقى فن التمثيل في فرنسا . وعاد بمصاحبة فرقة فرنسية إلى مصر عام ١٩١١ يقدمون روايات فرنسية . ثم كون فرقته الخاصة عام ١٩١٤ لتقديم مسرحيات تراجيدية باللغة العربية . وكان من بين أعضاء هذه الفرقة المخرج الفنان عزيز عيد .

وفي ذلك الوقت أيضا تكونت جمعية أنصار التمثيل من بعض شباب المصريين المهتمين بالمسرح ، ليسهموا في حمل رسالته .

وقامت عدة محاولات في المسرح الكوميدي لم تسفر

عن شيء ، حتى ظهر رجل الكوميديا وفارسها العتيق  
نجيب الريحاني ، فانطلق بهما الى آفاق لم تعرفها  
الكوميديا المصرية من قبل .

كانت أول محاولة تلك التي قام بها عزيز عيد عام  
١٩٠٧ ، فقد كان شغوفاً بالكوميديا تواقاً الى تقديمها  
للجماهير . متطلعا الى ترقية الكوميديا المصرية  
المحلية .

كون فرقة مسرحية قدمت كوميديا « ضربة مقرعة »  
على مسرح دار التمثيل العربى . ولكن الرواية لم تلق  
الاستجابة المنتظرة من الجماهير . فانضم الى صديقه  
نجيب الريحاني الذى سبق ان تعرف عليه اثناء عملهما  
فى البنك الزراعى ، وعبثا حاول ان يقنع الريحاني  
بتمثيل ادوار كوميديية لكن الريحاني كان يعتبر نفسه  
فارسا تراجيديا لا يشق له غبار . . فما له والكوميديا .  
ولم تستطع فرقة عزيز عيد ان تواصل طريقها ،  
وسرعان انفصل عنها الريحاني .

ومن عجائب الأمور ، أن نجيب الريحاني هذا ، الذى  
لم يكن يتصور أنه يستطيع ان يلعب دورا كوميديا  
واحدا . هو الذى أعده القدر ليحمل لواء الكوميديا  
فى مصر خلال النصف الأول من هذا القرن .



وكانت المحاولة الثانية فى الكوميديا أشبه بالفكاهة .  
فقد قدمها بطل التراجيديا الأول فى مصر جورج أبيض .  
ذلك ان أحمد حشمت باشا الذى ولى وزارة المعارف  
فى ذلك الوقت أخذ على عاتقه تشجيع التأليف المصرى ،  
او تقديم روايات ممصرة تحمل الطابع المصرى على أقبل

تقدير . وكانت روايات عثمان جلال الكوميديّة المصرية تحمل هذا الطابع ، فعهد بها الى جورج ابيض وطلب منه أن تمثلها فرقة ، وهى : « طرطوف - مدرسة الأزواج - النساء العاملات » .

وتصدى جورج ابيض نفسه لهذه المسرحيات : فقدمها على مسرح تياترو عباس ممثلا الدور الأول فيها ، فلعب دور الشيخ متلوف ، ولبس الجبة والقفطان والعمامة ، وعبثا حاول أن يضحك الجماهير . فكيف كان لجمهور جورج ابيض أن يضحك وهو يرى بطله التراجيىدى الأول ، الذى طالما بهره بأدواره التاريخية والتراجيدية ، يحاول اضحاكه . وكيف كان لجورج ابيض الذى اعتاد التمثيل باللغة العربية الفصحى ، مجلجلا بصوته على منصة المسرح ، فى أدوار ذات جلال وهيبة ، أن يحسن أداء اللهجة العامية . . وفى أدوار كوميدية . . !!

سقطت هذه الروايات واحدة بعد أخرى ، وانفض الجمهور عن الفرقة . وانسحب ممول الفرقة عبد الرازق عنايت .



أما المحاولة الثالثة فقد قام بها عزيز عيد . عاوده حينه لتسكوين فرقة مسرحية كوميدية تخصص فى الكوميدي والفودفيل . ونجح فى تكوينها فى صيف ١٩١٥ . وضم اليها أكبر ممثلى الكوميديا فى ذلك الحين من أمثال اسستيفان روستى ، وحسن فايق وأمين عطا الله ، وضم اليها كذلك نجيب الريحانى ، وكانت بطة الفرقة السيدة روزا اليوسف .



وأعد للافتتاح رواية « خلى بالك من أميلى » . عربها له أمين صدقى باللهجة العامية الدارجة . ومع ان الرواية كانت مليئة بالمفاجآت المضحكة فان الجمهور لم يقبل عليها . وتناولتها الصحف بالنقد والتجريح .

واستمر عزيز عيد فى نضاله ، فقدم روايات أخرى من تعريب أمين صدقى ، مثل : « ضربة مقرعة - ليلة الدخلة - عندك حاجة تبلغ عنها - بسلامته ما دخلش دنيا - يا ست ما تمشييش كده عريانه » .

ولكنه لم يستطع شد الجمهور الى مسرحه ، فلم يكن الوقت قد حان بعد لتقوم للمسرح الكوميدي قائمه فى مصر . فقد كان جمهور المسرح المصرى ينقسم الى فئتين . فئة قليلة جدا ، وهى مجتمع الأسر المصرية التى ترتاد المسارح ، ولم تستطع كوميديا عزيز عيد ان تصل الى ذوقها :

فقد كان هذا الجمهور يرى ان تراجيديا جورج ابيض الكلاسيكية المهيبة التى يقدمها بالعربية الفصحى ، وفى ملابس تاريخية ذات رونق وجلال ... هى الشكل المسرحى الجدير بالاحترام .

ولم يستطع عزيز عيد ان يراعى ذوق هذا الجمهور وعاداته وتقاليده ، ولم يتعرض لواقعه وحياته ومشكلاته ، فقد كانت المسرحيات الغربية أقرب الى صورتها الأصلية .

كما كانت فarsات عزيز عيد جريئات فى معالجة الحب والجنس . جعلت الجمهور المتحفظ يشعر بالخجل . . مما اضطره ان يعلن ان مسرحياته للرجال فقط . فلم تحضر السيدات ولا الرجال .

أما الفئة الفسالة من الجمهور ، فقد كانت من السماسرة الأجانب والتجار والمضاربين . وبعض الأعيان وأبنائهم الذين تعلموا فى الخارج ، وعادوا يرطنون بلغة معظم مفرداتها اجنبية ، وبهرتهم اضواء القاهرة فارتادوا ملاهيها ومسارحها ، جمهور خليط معظمه لم يكن يفهم اللغة العربية ، ولا يستطيع متابعة أية رواية تقدم بها وخاصة اذا كانت من ثلاثة فصول .

جمهور لا تهمة كلاسيكيات جورج ابيض، ولا كوميديات عزيز عيد . . هذا هو جمهور الفرانكو آراب .

من مأساة عزيز عيد انه قدم كوميديات تناسب طبقة وسطى لم تكن قد تكونت بعد . وحينما تكونت الطبقة الوسطى لم تستطع ان تتذوق تراجيديات جورج ابيض فتعرضت لهزات عنيفة ، حتى جاء فارسها المعبر عنها يوسف وهبى ، فشدها الى مسرحه الوليد ، ولو ادركت هذه الطبقة عزيز عيد لكان لمحاولاته الكوميدية شأن آخر .

أما نجيب الريحانى ، فقد نزل مرغما تحت ظروف الفاقة والعوز الى مجتمع « الفرانكو آراب » فقدم له احتياجاته وسار معه على الطريق ، وتعرض بدوره لهزات عنيفة حينما أدركته الطبقة الوسطى ، كادت أن تقضى عليه ، لولا انه اكتشف الطريق ، وطلق مسرحيات « الفرانكو آراب » .

## قلائد كتاب

قبل ان نتعرض لنجيب الريحانى وقصته مع الكوميديا المصرية . نرى ان تلقى ضوءاً سريعاً على ثلاثة كتاب ، عاصرت أعمالهم مولد الكوميديا المصرية ، وكان ما ترجموه أو اقتبسوه أو مصروه أساساً فى أغلب ما قدمته فرق الكوميديا فى مصر .

وقد بدأت حركة الترجمة والاقتباس والتمصير للأدب الغربية فى مصر الحديثة فور اتصالها بأوروبا ، على اثر البعثات التى أرسلها محمد على لدراسة العلوم والآداب الحديثة ، وكان رائدها رفاعة رافع الطهطاوى .

وها نحن قد رأينا يعقوب صنوع يعتمد فى مسرحه على اقتباس وتمصير بعض المسرحيات الإيطالية والفرنسية . الى جانب ما ألفه من مسرحيات مصرية صميمة .

على ان ذروة حركة التمصير فى مصر ، وخاصة فى الأدب والمسرح ، كانت على يد محمد عثمان جلال .

### محمد عثمان جلال

هو اول كاتب مصرى قصر قلمه على تمصير المسرح

تمصيرا شعبيا على أوسع نطاق . واستخدم اللفظة العامية ، فى الوقت الذى كان فيه غيره من المصريين والسوريين المتمصرين يستخدمون اللغة العربية الفصحى .

ترجم ومصر كثيرا من القصص مثل « بول وفرجينى » و « خرافات لافونتين » وكذلك بعض مآسى راسين فى مجموعة « الروايات المفيدة فى علم التراجيدة » كما نقل عن مولير - « طرطوف - مدرسة الأزواج - النساء العاملات - مدرسة النساء - الثقلاء » وهى المسرحيات التى خاض بها جورج ابيض محاولته الفاشلة فى الكوميديا .

وقد ساعد الكاتب على تحقيق رسالته ، انه تعلم فى مدارس الارساليات الفرنسية فى مصر ، فجمع بين ثقافتها وثقافة البلاد . وسعى الى التوفيق بينهما . فاستخدم فى حوارهِ اللغة العامية والزجل ، وضمنه الفكاهات والحكم الشعبية السائدة ، والأمثال السارية على الألسن ، ورغم ان المسرحيات التى مصرها كانت مكتوبة أصلا للبلاط الفرنسى ، الا انه استطاع ان ينتقل بها الى ذوق الشعب المصرى وعاداته وتقاليده ، ويهتم بذلك أكثر من اهتمامه بالأصل المترجم . حتى تبدو كأنها فقدت كل صلة لها بالأصل ، ودارت حوادثها فى بيئة شعبية محلية .

وكان كسلفه يعقوب صنوع ، يرى ان وظيفة المسرح هى الفائدة والمتعة .

أمين صدقى

وأصل أمين صدقى حركة الاقتباس والتمصير باللفظة

العامية ، لكن أعماله لا تحمل القيمة الأدبية التي كانت تحملها أعمال محمد عثمان جلال . فقد جنح الى الفودفيل والفارس . وخاصة مسرحيات « فيدو » أكبر مؤلفي الفودفيل في ذلك الوقت ، ولم يستطع أن يبتعد بها عن أصلها وينقلها الى البيئة المصرية المحلية ، فخلت من عادات الشعب وتقاليده ومشكلاته . فجاءت فارساته جريئة تحمل تلميحات وعبارات ثم يتعودها الدوق المصرى المحتشم .

ارتبط اسمه بعزير عيد ، ونجيب الريحاني وعلى الكسار .

فقد كلفه عزير عيد بتعريب المسرحيات لفرقته التي أسسها عام ١٩١٥ ، فقدم لها « خلى بالك من اميلى » ضربة مقرعة — ليلة الدخلة — عندك حاجة تبلغ عنها — اللفة الانجليزية كما انزلت — يا ست ما تمشيش كده عريانه » .

ولكن الجمهور لم يقبل عليها للأسباب التي أوردناها من قبل .

وأسهم مع نجيب الريحاني فى تقسيم مسرحيات الفصل الواحد فيما عرف « بالفرائكو آراب » وابتدع بعض شخصيات مثل « أم شولح » الحماة الشلق ، وكان يمثل دورها بنفسه .

وحققت مسرحية « حمار وحلاوة » أرباحا هائلة ، قفزت برصيد فرقة نجيب الريحاني الى حوالى ثمانية وعشرين ألفا من الجنيهات ، بعد أن كانت تعاني من الافلاس المستمر . مما أدى الى نشوب خلاف بينهما ، انتهى بانفصالهما .

فقد كان أمين صدقى يتقاضى مرتبا شهريا من الريحانى قدره ستون جنيها ، فلما رأى مسرحيته تحقق هذه الأرباح ، طلب منه أن تكون الأرباح مناصفة بينهما ، فرفض الريحانى . وذهب أمين صدقى لحال سبيله . وألف أمين صدقى فرقة مسرحية مع على الكسار ، عملت على مسرح الماجستيك ، وراح يشار لنفسه من الريحانى بتقديم استعراضات تحت عناوين تسخر من الريحانى .

### بديع خيرى

تعرف عليه الريحانى بعد انفصاله عن أمين صدقى . بدأ معه كمؤلف أغان وأزجال لفرقة عام ١٩١٨ ، فقدم معظم أغاني وأزجال الاستعراضات التى قدمتها الفرقة مثل : « على كيفك - اش - العشرة الطيبة - الليالى الملاح » وهى التى لحنها رائد الموسيقى العربية سيد درويش .

تناول بالنقد والسخرية سياسة ذلك الوقت . وحث المصريين على كراهية الاستعمار الانجليزى . وحينما قامت ثورة ١٩١٩ كانت أزجاله وأغانيه صدى لوجدان الشعب . فى حفز همته وتوحيد صفوفه ، فتغنى بها أثناء الثورة ، وامتزجت أغانيه مع هتافات يحيا الهلال مع الصليب .

لا تقولى نصرانى ولا يهودى ولا مسلم .

يا شيخ اتعلم .

ألى أوطانهم تجمعهم .

عمر الأديان ماتفرقهم .



وسمع الشعب صوت مصر تناديه :

مصر دايمًا بتناديك	قوم يا مصرى
نصرى دين واجب عليك	خد بناصرى
قبل ما يضيع بين أيديك	رد سسعدى
يروح هدر أدام عنيك	أوع مجسدى

ولك أن تتصور هذه الكلمات ، يرددها الشعب ، بالحن سيد درويش ، التى كانت موسيقاه تنبع من وجدان الجماهير ، وتعبّر عن آلامه وأفراحه .

تخرج بديع خيرى فى مدرسة المعلمين العليا ، ولكن الفن أخذ عليه لبه ، فبدأ يكتب الرجل ، وعاش فى الأحياء الشعبية وتردد على مقاهيها حتى قاده الفن الى شارع عمـسـاد الدين ، فتمرس بفن الشعب ، تمرس بفكاهاته ونكته وسخريته ، وذاعت أزجاله فيما كان ينشره فى الصحف ، أو فيما يلقيه فنانون المونولوج فى الملاهى ، أو بين فصول المسرحيات .

كون مع نجيب الريحاني ثنائيا فنيا لم يفصم عراه الا الموت ، كتب فى أثنائه وشارك فى كتابة معظم المسرحيات التى قدمتها فرقة الريحاني ، واستمر يواصل الرسالة من بعده حتى وافته المنية .

## مسرح الريحاني

يعتبر مسرح الريحاني لا شك ، أكبر انجاز كوميدى حديث ، ناضل من أجل تكوينه ، واشترك معه فى التأليف والتمثيل أقطاب الكوميديا فى وقته ، ولكن اليه وحده يرجع الفضل فى استمرار هذا المسرح .

ولا ترجع أهمية الريحاني فى كونه ممثلا كوميديا يستهوى الباب الجماهير فحسب ، وإنما فى كونه صاحب فرقة مسرحية ، ومديرها ، ومشـارك فى تأليف معظم ما قدمته ، منصة مسرحه ، ومسئول عن مستواه الفنى ، واتجاهه الفكرى والاجتماعى .

فقد عاش حياة المجتمع المصرى من القاع الى القمة .

فهو مغامر متصعلك ، عاش على المقاهى والأرصفة ، ونام فى الشوارع والطرقات . جاع وتشرد . اغتشى وأفلس . مثل فى الملاحى ، وفى أرقى المسارح . ظن أنه ممثل تراجيدى فضحك منه الناس . ظن أنه قد يصلح للوظيفة فطارده الفن . عبر عن حياة المصريين حتى اعتبره البعض بطلا قوميا ، ورماء البعض بالخيانة . ارتفع بفنه حتى اعتبره البعض من الخالدين ، وهبط بفنه حتى اعتبره البعض من باب التدليس والتزييف الذى يقع تحت

طائفة قانون الغش التجارى . اضحك المصريين وابكاهم .  
فهمهم أحيانا وأحيانا لم يفهمهم . واكبهم أحيانا وتخلف  
عنهم بعض الأحيان .

ولكن الذى لا شك فيه ، أن هذا الفنان المغامر  
المتصعلك ، لم يكن يستطيع أن يتنفس فى غير هذا  
الجو . جو مولد الكوميديا المصرية فى مطلع هذا القرن .



فى مقال للأستاذ يحيى حقى ، يعترف أن الريحانى  
كان ممثلا هزليا عظيما . تجلت فيه موهبة الحضور ،  
ولكنه يأخذ عليه الكثير من الناحيتين الفنية والاجتماعية .  
فقد عجز — مع بديع خيرى — عن تقديم قصة واحدة  
من صميم الحياة المصرية .

واستورد لشعب مصر أكسد بضاعة ، زوقها بلفائف  
من التدليس والخداع ، مما ينطبق عليه قانون الغش  
التجارى .

واستخدم أسماء مبتدلة مثل بقدونىس أفندى ، وبصلة  
هانم ، وصال وجمال فى مجال الرديح والتشليق .

وصب جميع ممثليه فى قوالب من حديد ، وجعل كل  
منهم فى هيئة لا يتعداها فى مسرحية اثر أخرى . . ابن  
الدوات التالف . . الغنى العبيط . . الخادمة الشرشوحة  
.. البنت الدلوعة . . المعلم لابس اللاسة . . الأفندى  
العجوز الخبيث . وجعل لكل منهم لازمة لا يتعداها ،  
لأنها حين جربت أول مرة ضحك لها الناس . . وكان لابد  
أن تفصل مسرحيات الريحانى على قد هذه الشخصيات .  
ولم تخل مسرحية له من امرأة تركية عجوز ليضحك

الناس من رطانتها العربية ، وهذه من الحيل المكشوفة السهلة .

وابتدع مسرحية الفرانكو آراب ، التى يغلب فيها الحوار باللغة الفرنسية على اللغة العربية ، وتخطب جمهورا من السماسرة والمضماريين والتجار والأجانب الذين يبتزون المصريين ، وانصاف المتعلمين بين الشرق والغرب .

وشوه وجه مصر فى رمزها الأصيل . . العمسدة المصرى ، فابتدع شخصية « كشكش بك » عمدة كفر البلاص ، الذى جاء بقطنه الى البورصة ، وجعله موطن سخرية سماسرة القطن واشباههم فى النهار ، وموضع لهوهم وتسليتهم بالليل . سعيد بلهوه وعبثه بين فريق الراقصات العاريات اللاتى ينفق عليهن آخر مليم فى جيبه دون أن ينال شيئا .

وانه حينما تحول الى الأفندى المطربش الطيب القلب حسن النية الذى يريد السلام ، ويحمل فى نفس الوقت بعض المكر والدهاء للدفاع عن نفسه تجاه قطيع الذئاب والسباع . . . حصر نفسه فى التعبير عن بعض مشكلات هذه الطبقة ، التى لولا غلبتها على المجتمع المصرى لما توفرت له أسباب النجاح ، ولم يعبر عن سمات انسانية عامة كتلك التى عبر عنها شارلى شابلن فى مأساة ضعف الفرد الفقير وسط مجتمع ظالم منافق .

وقد نتفق مع الأستاذ يحيى حقي فى بعض ما أورده عن مسرح الريحاني ، ولكننا نختلف معه فى عدة قضايا .

فلم يكن فى مصر الكاتب الكوميدي الذى يستطيع أن يشرى المسرح الكوميدي بمسرحيات مصرية صميمة ،

ولا زال مثل هذا الكاتب لا وجود له حتى الآن .  
كما أن بعض ما وقع فيه الريحاني له مبررات أملت لها  
ضرورة فنية واجتماعية .

فقد تناول الأستاذ يحيى حقي بعض سقطات الريحاني  
في مراحل معينة من تطوره وعممها على مسرحه . وأغفل  
المميزات التي حققها هذا المسرح .

\*\*\*

وقبل أن نتناول مسرح الريحاني بالتفصيل ، يحق  
لنا أن نقول أنه قد هبط أحيانا في اختيار الاسماء ،  
وفي استخدام كثير من الشتائم والسباب الفاضح في  
حواره ، بشكل ياباه الذوق المصري المحتشم .

انظر الى هذا الحوار ، وهو من إحدى مسرحيات  
كشكش بك المتقدمة .

أم شولح — قصدي أخلص بنتي منك وأطلقها ، ياراجل  
عفش يا مرم يا أبو ريالة . يا زعلوك بالقوى .

كشكش بك — يعنى أقوم أخرشمها دلوقت .

زعراب — لا . . لج . خليك ثقيل .

أم شولح — تخرشم مين يا راجل يا بصلة . يا راجل  
ياللى هدوئك بتمشى لوحدها . ياللى بتلبس اللباس من  
راسك ، تخرشم مين يا دون يا عزة ، يا بك سقط ،  
يا عمدة من غير رخصة .

كشكش بك — هو جرى ايه يامرة يا شرشوحة ،  
يا عتيقة ، يا شلجايه ، يا كركوبة ، يا قروية ، يا أم  
لباس من غير دكة .

وإذا حدث مثل هذا التشليق بين امرأتين من حالة

القوم ، لقلت انهما تجاوزتا الحد . فكيف بالريحاني  
يجريه بين رجل من أعيان الريف ، يحمل رتبة البكوية ،  
وبين حماته التي يفترض ان تكون من أسرة تناسب هذا  
المستوى اجتماعيا على الأقل .

كيف نفقر له مثل هذا التبدل والاسفاف ؟! وهل  
هبط ذوق الجمهور المصري ، في أى مرحلة من مراحل  
نضجه وتطوره الى هذا الحد من الاسفاف والتبدل ؟!

### كشكش بك ومسرحية الفرانكو آراب

ابتدع نجيب الريحاني شخصية كشكش بك عمدة  
كفر البلاص ، ومسرحية الفرانكو آراب في منتصف  
العقد الثاني من هذا القرن . أبان الحروب العالمية  
الأولى ، ويتعين علينا أن نعرف وجه مصر الاجتماعى  
والثقافى في مطلع هذا القرن ، وهو الجو الذى انبثق  
عنه هذا اللون من الفن .

### وجه مصر

ما هو وجه مصر ؟ سؤال طرحته الاجيال المتعاقبة ،  
وراحت تجيب عليه ، فاختلفت فى الفكر والرأى  
والمفهوم . وذلك خلال رحلة طويلة للبحث عن  
الذات .

فالى عهد قريب كانت مصر دولة مملوكية .

والى عهد قريب جدا . . كانت مصر تابعة للخلافة  
العثمانية ، يحكمها ويتولى الأمور فيها الأتراك والمماليك  
والجراكسة .

وكان المصريون غرباء فى بلادهم . يزرعون ويحصدون



ويقدمون خيرات مصر للسادة . ويعيشون فى تخلف  
عصور الظلام من فقر وجهل ومرض . لم يكن  
لهم دور فى صنع حضارة العصر ، حتى شرف الدفاع  
عن بلادهم لم يكن متاحا لهم .

ولم يتحقق لهم شرف الدفاع عن الوطن ، إلا حينما  
أراد محمد على تحقيق أحلامه فى امبراطورية كبيرة ،  
وخدله المرتزقة من المماليك والأتراك ، فاجأ الى تجنيد  
المصريين . . ومع ذلك لم يسمح لهم بالترقية الى أكبر  
من رتبة العسكر حتى جاء سعيد وسمح لهم بالترقية  
الى رتبة الضباط . . مما كان له اثره فى قيام الثورة  
العربية لتغيير وجه مصر .

ولم يتح لهم شئ من التعليم ، الا عندما أرسل محمد  
على البعثات التعليمية ، وفتح المدارس لتخريج موظفين  
لإدارة منشآته الحربية، فنشأت فئة من المتعلمين أخذت  
تنمو مع الزمن . . وتدرس وتفكر وتتفلسف . . لتغيير  
وجه مصر .

ولم يكن من بين المصريين من يرقى الى مستوى  
الأعيان ، حتى أراد اسماعيل أن يجعل مصر قطعة من  
أوروبا ، فأنشأ مناصب العمسـد فى القرى من أهل  
اليسار .

وعمل هؤلاء على الحصول على رتبة البكوية والباشوية  
. . وعلى أن تستعين بهم الحكومة فى مناصب مديرى  
الأقاليم ومفتشيها . وأصبح أعيان المصريين وذواتهم  
يملكون آلاف الأفدنة . . ويطمحون الى السلطة .

وكان ذلك سبيلا لتغيير وجه مصر .

وخاضت هذه الفئات رحلة البحث عن الذات . ولم

يكن من السهل عليهم كشف وجه مصر الحقيقي في ظل الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية القائمة . فاختلط عليهم الأمر وكان لابد أن يختلط . وتعاونوا أحيانا واختلفوا في بعض الأحيان . . . رأى الجيش أن يكون تغيير وجه مصر بالثورة ، ورأى المثقفون أن يكون تغيير وجه مصر بالأصلاح الاجتماعي والثقافي . . . وحينما اندلعت الثورة انقسم أعيان مصر ومثقفوها على أنفسهم ، وحينما انصرف بعضهم عنهم لم يكن ذلك تخليا عن مصر . ولكن لأنهم رأوا أن تغيير وجه مصر يحتاج إلى مسار آخر . فرأينا على مبارك رائد التعليم في عصر اسماعيل يعود إلى قريته ، ومحمد عبده يلوم نفسه على تورطه مع الثورة ، بل رأينا قادة الثورة أنفسهم بعد فشلها يلقون اللوم على بعضهم البعض .

ومع ذلك فقد استمرت حركة الإصلاح في طريقها ، منادية وعاملة على نشر التعسليم ، وتحرير المرأة ، والمطالبة بالدستور ، وانشاء المدارس والجامعات .

ثم اختلط الأمر على المفكرين والسياسيين ، أين هو وجه مصر الحقيقي ؟ هل في انتمائها إلى الخلافة العثمانية . . أم في انتمائها إلى العالم العربي . . أم في عودتها إلى مصر الفرعونية ؟! ورأينا جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده ومصطفى كامل يؤيدون انتماء مصر إلى الخلافة العثمانية ( الإسلامية ) خشية أن ينفرد بها الانجليز . . واحتاج الأمر إلى نصف قرن ليدرك المصريون أن هذه الانتماءات الثلاثة لا تتعارض ، وإنما يتم كل منها الآخر بشكل من الأشكال .

وكما اختلط الأمر على المفكرين والسياسيين ، اختلط على المثقفين . فرأينا من يدعو إلى أن نستمد ثقافة العصر

من الانجليز ، ومن يدعو الى أن نستمدّها من الفرنسيين ، ولم يكن واضحاً تماماً للجميع أن ثقافة العصر منبعها العالم كله ، على أساس من تراث كل أمة .

وهل أكثر من أن يختلط الأمر في لغتنا العربية ، فنجد من يدعو الى كتابتها بالحروف اللاتينية ، أو من يدعو الى تعميم اللهجات العامية ؟

كان الطريق وعراً وقاسياً . وكانت الرؤية غائمة . وكانت الظروف السياسية والاجتماعية تملئ ألواناً من التفكير والمفاهيم . ولو قسنا الأمور بمقياس اليوم لرمينا بعضهم بالجهل أو الخيانة . ولو قسناها بمقياس المراحل التي مروا بها لرأينا أنهم خاضوا رحلة شاقة للبحث عن ذات مصر . حتى بدأ الوعي يزداد ، والأمور تتضح في طريقها الى ثورة ١٩١٩ ، ثم الى ثورة ١٩٥٢ .

على أننا نستطيع أن نعكس وجه مصر عند مطلع هذا القرن في الظواهر الآتية :

الاحتلال الانجليزي جائم على أرض مصر .

وجود الامتيازات الأجنبية وامتلاء مصر بالآفاكين والسماسرة والمضاربين والمرايين يتزود أموال المصريين وأراضيهم وبيوتهم .

ظهور فئة من السماسرة والتجار المصريين .

العائلات التركية تشعر بالتميز والسيادة ، وتغلب وطانتها عند الحديث ، بل ظلت بعض الأسر المصرية تفخر بأنها من أصل تركي حتى بعد ثورة ١٩٥٢ .

انتشار الملاحى ودور التسلية التي تجلب سقط متاع فتيات أوروبا ليرقصن شبه عاريات ، ويجالسن الجمهور

ويشاركه الشراب واللهو والعبث ، وخاصة ابان الحرب العالمية الاولى .

ازدياد نفوذ و ثراء اعيان وذوات المصريين ، وامتلاكهم آلاف الأقدنة ، وطواف ابنسائهم بأوروبا للعلم او السياحة ، ينقلون عادات أهلها فى المآكل والملبس والشرب ، ويعوجون سنتهم ويرطنون بلغة نصف كلماتها اجنبية ونصفها عربية ملحنة .

وبعض هؤلاء الأعيان والعمد الذين كانوا يحضرون اثنى القاهرة لبيع محصول القطن ، بهرتهم اضسبواؤها وملاهيها ، فأمضوا وقتهم على موائد الخمر بين راقصات اجنبيات شبه عاريات ، ليبددوا آخر قرش من ثمن المحصول .

كان هذا وجه مصر .. فلا تكاد تسير فى طريق او تدخل شركة او بنكاً او محلاً او ملهى ، الا وتطالعك وجوه اجنبية .. اتراك .. وارمن .. وطيلىان .. ويونانيين .. ومالطيين .. وقبارصة .. وانجليز .. وفرنسيين .. الخ . و وجوه مصرية متفرنجة ، وما تكاد تسمع الا وتصافحك لغة كلها رطانة اجنبية مطعمة بكلمات عامية ملحنة . وما تكاد تسير فى طريق الا وتطالعك لافتات ( بقالة خريستو .. بارينى .. كافيه روزانا .. ملهى الباريزيانا .. بنك باركليز .. مزارع جاناكلير .. شركة كوتاريللى .. الخ ) .

لقد كانت مصر فى ذلك الوقت - والتي تبدو فى القاهرة والمدن الكبرى - فرانكو آراب . بل كان الفرانكو فيها يغلب على الآراب . وفى هذا الجو ظهرت مسرحية الفرانكو آراب ، وشخصية كشكش بك عمسدة كفر البلاص .

كان هذا هو وجه مصر الظاهر ، الذى ظل باديا على السطح حتى نماء الطبقة الوسطى وطبقة التجار ، وقيام الأحزاب وفسادها .

أما وجه مصر الكامن ، فكان يتخذ مسارا آخر نحو ثورة ١٩٥٢ .

ولكن .. كم من الناس كان يستطيع أن يرى وجه مصر الكامن فى ذلك الوقت ؟!

\*\*\*

### عودة الى كشكش بك

هكذا ولدت شخصية كشكش بك وكان لابد لها أن تولد . وهكذا ظهرت مسرحية الفرانكو آراب وكان لابد لها أن تظهر .

لقد فشل عزيز عيد لأنه قدم كوميديات تناسب طبقة وسطى لم تكن قد نضجت بعد . وكان على نجيب الريحانى أن يهبط الى مجتمع الفرانكو آراب اذا اراد للكوميديا أن توجد وأن تستمر . وسواء أدرك الريحانى ذلك أم لم يدركه . فقد دفعه الجوع والصعلكة والبحث عن لقمة العيش الى أن يبدأ من هذا الطريق .

لم يكن غريبا إذن أن تولد مسرحية الفرانكو آراب خلال الحرب العالمية الأولى فى ملهى ( الأبيه دى روز ) لتقدم لجمهور يعكف على شرب الخمر ، ومجالسة الفتيات والراقصات .. ولم يكن غريبا أن تكون من فصل واحد ، وأن تغلب عليها الرطانة الافرنجية ، وأن تتخللها عناصر موسيقية أكثر من عناصر الدراما والتمثيل . وأن يظهر الى جانب شخصية كشكش بك شخصية القواد الأجنبى ، والخواجة المبتز ، وبعض

الراقصات الأجنبية ، الى جانب الشخصيات المصرية  
كشخصية حماته أم شولح ، وابنها شولح ، والخادم  
زعر .

وبغض النظر عما لحق هذا اللون المسرحي من تطور  
في المعالجة او الأسلوب . او الحوار . فان مسرحية  
الفرائكو آراب تظل هي مسرحية الفرائكو آراب .

أما شخصية كشكش بك عمدة كفر البلاص فحولها  
كلام كثير .

هل كان كشكش بك عمدة كفر البلاص هو رمز مصر  
الأصيل حقا ؟ أم هو رمز سييء لابن مصر الذي اتاحت  
له الظروف أن يتسيد ، وان يفتنى ، ويملك آلاف  
الأفدنة ، فجمع عرق الفلاحين ، وراح يريقه في ملاهى  
أوروبا أو ملاهى القاهرة ، ويقدمه لقمة سائفة للسماسة  
والمضاربين وقواد الليل والجنس ؟

ان رمز مصر الأصيل حقا ، هو الفلاح الذى ظل يعمل  
ويعرق ، ويحمل مصر على كتفيه . أما كشكش بك فكان  
نموذجا لا بد أن يعاقب فنيا . وكانت الكوميديا دائما هي  
وسيلة العقاب .

لقد أدرك هذا الفنان المغامر المتصعلك . الذى انصهر  
في بوتقة مجتمع المدينة ، وعمل أحيانا في بعض قرى  
الصعيد . أدرك بحسه الكوميدي البحث أن كشكش بك  
نموذجا كوميديا جيدا ، بغض النظر عما وراءه من قيم  
اجتماعية او اخلاقية . ولكن من عظمة الكوميديا أن  
النموذج الكوميدي الجيد هو بطبعه نموذج اجتماعي  
اخلاقي . سواء أراد ذلك الفنان الذى يقدمه أم لم  
يرد .



وقد تتبعه الريحاني في مجالات لهوه وعيشه وعلاقته  
بالسباسة والمضاربين والقوادين وفتيات الليل ( تعالى  
لى يا بطة - وداع كشكش بك .. الخ ) . ووضعته فى  
مجال الاستهزاء والسخرية والتهكم ، وكان ينبغى ان  
يضحك عليه شعب مصر الحقيقى . ولكن من سوء حظ  
هذا الشعب ، ان الذى كان يضحك على كشكش بك  
وعليه وعلى مصر كلها فى ذلك الوقت هو مجتمع  
الفرانكو آراب .

ومع ذلك .. فلعلنا نتساءل : ألم يكن وراء كشكش  
بك مفزى أخلاقى فى ندمه وتوبته ؟ ألم يكن يحمل بعض  
العناد والمقاومة ويستخدم فكره الساذج ضد الخواجة  
فى السوق أو فى الملهى ؟! ألم يكن يحمل الى جانب  
طيبته بعض الكبرياء !!

ولسنا نحاول ان نحمل شخصية كشكش بك أكثر مما  
تحتمل ، فنتصورها كما تصورها البعض رمزا للمقاومة  
أمام الأجنبي الذى يستغل . أو نعتبرها كما اعتبرها  
البعض شخصية قومية . وبحسبنا أن نقول أنها نموذج  
كوميدي جيد استطاع ان يعكس روح العصر . رغم  
ما أحاط به من معالجة خشنة ، وحوار هابط ، وضرب  
وتشليق .



وما كاد المجتمع المصرى يمر بالتحول الجديد حتى  
فقد نجيب الريحاني الارض التى يقف عليها . فقد بدأ  
نمو الطبقة الوسطى من المفكرين والمثقفين والموظفين .  
ونشأت طبقة المهنيين والعمال . وبدأت تطفئ على  
مجتمع الفرانكو آراب ، وراحت تشارك فى فكر مصر  
وثقافتها وسياساتها . وأجست مصر بذاتها واشتعلت

الروح القومية مطالبة بالدستور والحرية . حتى تحقق دستور ١٩٢٣ وتكون برلمان ١٩٢٤ .

لم يعد لكشكش بك مكان في هذا المجتمع . ولم يكتشف نجيب الريحاني بعد نماذجه انكوميديّة من المجتمع الجديد ليقدّمها له في مسرح كوميدي متخصص ، فلجأ أحياناً الى الأوبريت ، وأحياناً الى الميلودراما ، وعاد الى شخصيّة كشكش بك في بعض الأحيان ، الى ان اهتدى الى شخصيّة الأفندي المطربش ممثل الطبقة الوسطى .

ولا يفوتنا ونحن في طريقنا الى كوميديا الطبقة الوسطى ، أن نذكر من أوبريتاته العديدة التي قدّمها أوبريت ( العشرة الطيبة ) . ذلك ان أوبريت العشرة الطيبة تحمل أكثر من معنى اجتماعي وفني . فقد اعتبرت رمزاً للمقاومة الوطنية لأنها ترسم صورة سـاخرة للحياة في مصر المملوكية ، وتنقد أساليب الحكم التركي . ثم هي نتاج أربعة من فناني هذا العصر ، فترجمها هو الأديب الكبير محمد تيمور . وكاتب أزجالها بديع خيري . ووضع ألحانها موسيقار الشعب سيد درويش ، وممثلها رائد الكوميديا نجيب الريحاني .

ومع أن هذا العمل كان يعتبر في رأي البعض إنجازاً قومياً رائعاً يضع نجيب الريحاني في مصاف الأبطال القوميين ، فقد اعتبر في رأي البعض الآخر خيانة ضد الخلافة العثمانية ، موله الريحاني بأموال انجليزية .

على أن هذه الأوبريتات وغيرها ، كانت تحمل بعض دلالات التحول الذي يجري في مصر ، فكانت تقدم على مسارح وليس في ملاهي المخمورين . وكان يرتادها مجتمع ناشئ من الأفندية والطلبة والمهنيين المتعلمين ، ويعبر معظمها كما رأينا في أوبريت العشرة الطيبة عن

## روح المقاومة الوطنية .

وفى الوقت الذى كان فيه نجيب الريحاني يتلمس طريقه فى الاوبريت والميلودراما ، والعودة الى كشكش بك ، كان يوسف وهبى يعرف طريقه جيدا الى المجتمع المصرى الجديد ، فقدم نماذج الطبقة الوسطى ، وعبر عن واقعها ومشكلاتها ، والاول مرة فى تاريخ المسرح الجاد فى مصر ، يشاهد أبناء هذه الطبقة أنفسهم على مسرح فى أعقاب الثورة الوطنية ، فى مسرحيات اجتماعية تدافع عنهم وتنادى بالمساواة والعدالة ( أولاد الشوارع - أولاد الفقراء - بيومى أفندى .. الخ ) . ولم يكن الريحاني ليعود الى الطريق الصحيح ، قبل أن يكتشف الأفندى المطربش ممثل هذه الطبقة .

فلمن اذن غير هذه الطبقة كان يستطيع نجيب الريحاني أن يقدم فنه !؟ فهى الطبقة الغالبة التى أدى عدم وجودها الى فشل عزيز عيد ، وحكم وجودها على كشكش بك وتراجيديات جورج أبيض بالموت .

هنا ينبغى أن تختلف المسرحية تماما عن أسلوب ووسائل الفرائكو آراب ، وهنا ينبغى تناول مشكلات وشخصيات وملابس ودوافع جديدة ، وهنا ينبغى اصطناع لغة حوار وتصوير بيئة يحملان طابعا مصرية صميما . وبقدر ما نجح نجيب الريحاني وبديع خيرى فى تحويل ما اقتبسوه أو مصروه الى بيئة مصرية ، والى مشكلات وملابس ودوافع مصرية ، بقدر ما نجحت مسرحياتهم جماهيريا على أقل تقدير .

وقد تناول مسرح نجيب الريحاني فى هذه المرحلة المجتمع المصرى الجديد ، بأغنيائه وذواته وباشاواته وطبقته الوسطى ، ليكشف ما فيه من فساد ، ويسخر ويتهكم

من المساوىء الاجتماعية والعيوب الأخلاقية . وكان نموذج الكوميدي الأساسي في ذلك هو ممثل الطبقة الوسطى . . المدرس . . أو الموظف . . أو كاتب المحامي . . أو حامل المؤهل العاقل . وهو انسان طيب القلب حسن النية يريد أن يعيش في سلام . لكن المجتمع لا يرحمه ، ويعصف به في دوامة من الفساد المالي والأخلاقى ، فيجابههم ببعض المكر والدهاء اللذين تسمح بهما طبيئته .

وفي مسرحيات الريحاني الناضجة ، نجد أن معظم المواقف المسرحية لا تخلو من دلالة اجتماعية ، بل أن نسيج الحوار نفسه يحمل غمزات اجتماعية فيها تهكم وسخرية ، وكشف اجتماعى وأخلاقى له اثر بالغ وخطير ، بغض النظر عن العبارات السوقية والحوار المبتدل الذى قد يتخلل الرواية .

انظر الى الفكرة الأساسية لمسرحية « الجنيه المصرى » .

مدرس شريف يؤدي رسالته التعليمية بأمانة . فيوقعه ذلك فى الفقر والمهانة والمتاعب ، مما يجعل ناظر مدرسته يرفض زواجه من ابنته . وحينما يجارى المجتمع فى فساد ، ويحقق المال والمركز الاجتماعى ، يقبل عليه الناس ، ويتقرب اليه ناظر المدرسة فيعرض عليه الزواج من ابنته التى لم يعد راغبا فيها .

انظر الى نسيج هذا الحوار فى نفس المسرحية .

الناظر : . . . ولما الأرض بتاعتك تلف يا أستاذ ، يقوم يلف معاها ٣٦٠ صاغ فى الهواء . يعنى حضرتك تكبة على مالية المدرسة . . تعتمد على مواهبك تجوع . . تعتمد

على فضايك تحفى .. تعتمد على ايديك تشحت . تعتمد  
على قوة ذكائك تفتنى وتكيس . الراجل المدرب يا يا قوت  
افندى هو الراجل اللى يشغل المفلين لمصلحة جيوبه .  
ياقوت : لكن دى نظرية فاسدة يا حضرة الناظر .  
معناها يختل نظام الشرف . تنعدم الدمة . تنمحي  
المبادئ القويمة .

الناظر : الشرف .. الدمة .. المبادئ القويمة ،  
كلها يا ياقوت افندى تشتريها بالجنيه . عندك جنيه  
تقدر تشتري ذمة ، تشتري شرف .. تشتري مبادئ ،  
ما عندكش جنيه ما عندكش لا ذمة ولا شرف ولا مبادئ .  
ولقد تحققت نظرية الناظر عندما حقق ياقوت افندى  
الشراء عن طريق الاحتيال ، حتى الصحف الذى هدد  
بفضيحته ، اخذ يمجده فيه الأمين الصادق ، والثرى  
الأمثل ، والاقتصادى العصامى .. حينما املى عليه  
الجنيه مقاله .

ولكن ماذا كان يعنى الريحانى ؟  
هل كان يشجع على الانحراف والاحتيال والتخلى عن  
الشرف كما تصور البعض لأن المسرحية لم تحقق العدالة  
الشعرية بعقاب ياقوت افندى المنحرف !!  
أم كان يقول للمجتمع حذار .. والا فقدت قيمك  
وأخلاقك وشرفك . لأن المال ليس هو كل شيء . وقد  
تضحك لك الدنيا وتعطيك أكثر مما تريد من مال ، ولكنه  
بغير القيم والأخلاق والشرف لن يحقق لك السعادة .  
وهذه هى قضية ( الدنيا لما تضحك ) .  
فقد تراهن أحد أصحاب الملايين مع افلاطون افندى

الفقر على اعطائه مبلغ مائتى جنيه شهريا لمدة سنة ،  
بشرط ان يتمكن من انفاقها كاملة ( لاحظ ان المائتى  
جنيه فى ذلك الوقت تساوى اكثر من الفى جنيه فى  
الوقت الحالى ) .

وينفق افلاطون اقل منى هنا وهناك بلا حساب دون ان  
ينفذ المبلغ . ويقع فى متاعب لا حصر لها . وتفقد أسرته  
سعادتها .

وهنا تتوسل ابنته قمر الى الثرى ان يعفى اباها من  
الرهان ، فيستجيب لها ويمنحه معاشا شهريا مناسباً

مدى الحياة .

هكذا يريد الريحانى ان يقول ان الثراء الفاحش الذى  
يزيد عن الحاجة ، كالفقر سواء بسواء ، كلاهما لا يجلب  
السعادة ، وانما تتوفر فى حياة سهلة ميسورة يسودها  
الحب والقيم .

ولكن الريحانى فى غمرة عرض قضيته ، وتركيب الحل  
النهائى السعيد لمسرحيته ، فاته ان الحل لا يكمن فى  
منحة شهرية يقدمها احد الاثرياء لانسان فقير ، وانما  
فى تحقيق عدالة اجتماعية اساسها العمل تتوفر فى  
ظلها حياة ميسورة للجميع ، وان كان السياق العام  
للمسرحية قد يوحى بذلك .

ويواصل الريحانى مسيرته فيقدم ( حكم قراقوش ) .  
وقراقوش هو حاكم القاهرة المستبد فى عهد صلاح الدين  
الايوبى ، والذى أصبح اسمه رمزاً للاستبداد السياسى .

وفى ( حكم قراقوش ) نجد ( بندق ) عامل المقهى لدى  
كشك اغا ، يقوم على خدمة زبوين متخفين هما فى  
حقيقة الأمر قراقوش وتابعه .



بندق : أيوه يا حضرة الفاضل .. اسكت أبارك الله  
.. ده اللي أيده فى الميه مش زى اللي أيده فى النار .  
كل شى فى البلد انعكس حاله . الضماير خسرت ..  
الأعراض اتلوثت .. الدم اتوسخت ، الأعراض انتهكت .  
الكبير يياكل الصغير زى السمك .. والقلوب اسودت .  
أحنا فى أيام سودة .. أحنا فى حكم قراقوش .

ثم يعلن لهما أنه لو جلس فى موقع السلطة أسبوعا  
واحدا ، لأصلح من حال البلاد .

ويسألانه : كيف ؟

بندق : أبل ريق القلبان .. أنصب ميزان العدل ..  
أحنى دماغ القوى قدام حقوق الضعيف .

وهنا يوضع بندق فى امتحان رهيب . إذ يعرض  
عليه قراقوش أن يكون نائبا للسلطان لمدة أسبوع ، على  
أن يقتل فى نهايته ، فيقبل ، وينتقل الى البلاط ليقوم  
بمهمته . ويستدعى مجلس الأبحاث ، فاذا بسلحدار  
الجيش أصم . وقاضى القضاة غبى . والمهندس أخنف ،  
وحجة البيان لا يستطيع أن يفصح عن شىء . وكاتب  
البلاط جاهل . ويديرون شئون البلاد وفقا لعيهم  
وجهلهم .

ويعمل بندق على اصلاح الأحوال ، فيحل مجلس  
الأبحاث ، ويلقى الضرائب ، ويعفو عن المظالمين  
والسياسيين والمفكرين المزجوج بهم ظلمسا فى غياهب  
السجون ومستشفيات المجاذيب .

ويغضب عليه الحاكم ، وينتظر نهاية الأسبوع ليقتله .

وهنا تظهر لعبة الريحاني المفضلة فى حل المشكلات حلا  
يقوم على الصدفة أو ضربة حظ . فتقع الأميرة شمس

فى غرامه لطيفة قلبه ونبل اخلاقه ، وتطلب من والدها السلطان أن يزوجهها له ، وكان اصلاح البلاد يتم عن طريق غرام اميرة بأحد افراد الشعب المظلومين .

وبفض النظر عن هذه النهاية ، وسواء أراد الريحانى ذلك أم لم يرد ، ألم تكن ( حكم قراقوش ) توحى بحكم الملك فؤاد وحاشيته ؟! وألم يكن مجلس الأبحاث يوحى بمجلس الوزراء وخاصة فى عهد اسماعيل صدقى الذى قضى على الديمقراطية والفى الدستور ؟!



نمت الصناعة فى مصر ، وقفزت فئة من أبناء الطبقة الوسطى ، أصبحت من كبار أصحاب رؤوس الأموال وكبار التجار ، واستشرى الاقطاع ، وقامت الأحزاب واختلقت وتصارعت ، وقامت الحرب العالمية الثانية فأدت الى ثراء طبقة محدثة ليس لها رصيد ثقافى أو اخلاقى ، وتفشت الأنانية فى المجتمع ، فساد النفاق والمصلحة الشخصية والرشوة وفساد الدم ، واستبد القصر بالشعب ، وفسدت الحياة السياسية ، وما زال ممثل الطبقة الوسطى يضيع فى المدينة ويضيع معه الريحانى أحيانا ، فيجعله لعبة فى يد الحظ والقدر ، ويحل مشاكله عن طريق الصدفة والمفاجأة . ولكنه أبدا مدرك لوضعه الاجتماعى . فهو هدف للمهانة والاضطهاد ، وهو معرض لقهر الأغنياء وأصحاب السلطة . ومن هنا كانت عقد المسرحية لدى الريحانى دائما قائمة على صراع الانسان مع القدر والمجتمع ، وليست قائمة على الحب .

فى مسرحية ( لو كنت حليوة ) التى قدمها عام ١٩٣٨ ،

وفضح فيها نظام الوقف ونظائر الأوقاف . يجعل  
البطل فى نهاية المسرحية يفتنى بضربة حظ فى صورة  
ورقة يانصيب رابحة . بعد أن أحبته البطلة وتركبت  
خطيبها من أجله .

وفى مسرحية ( حسن ومرقص وكوهين ) التى قدمها  
عام ١٩٤٣ ، وقدم فيها ثلاثة نماذج شخصية رائعة  
ترسم بوضوح صفات المسلم والقبطى واليهودى ، يجعل  
البطل يفتنى فى نهاية المسرحية بضربة حظ ، يتمثل  
فى ارث يهبط عليه من السماء ، كما يجعل البطلة تحبه  
فى نهاية المسرحية .

وفى مسرحية ( الخامسة ) التى قدمها عام ١٩٤٥ ،  
يقدم لنا محاميا مفلسا يعمل فى خدمة أسرة تركية للبحث  
عن كنز مخبأ فى القصر ، وفى النهاية تترك ابنة الأسرة  
خطيبها لتتزوج منه ، وبضربة حظ أيضا يعثر على  
الكنز .

ومع أنه فى روايته الأخيرة ( سلاح اليوم ) التى قدمها  
فى موسم ١٩٤٥ - ١٩٤٦ ، لم يجعل من البطل لعبة  
فى يد الحظ ، بل جعله يحقق النجاح عن طريق المكر  
والدهاء والرشوة واستخدام النساء ...

الا أن قضيته الأولى والأخيرة أيضا فى هذه المسرحية  
كانت المال .

فقد كان المال هو الشغل الشاغل لنجيب الريحانى ،  
ولعله كان عقدة حياته ، فكان الأساس فى أغلب  
مسرحياته . يحققه بالحظ وبالصدفة وبكل وسيلة إلا  
الوسيلة الوحيدة التى كان يسعى اليها وجه مصر  
الكامن . . . وهى تحقيق العدالة الاجتماعية .

فقد نضج ممثل الطبقة الوسطى . لم يعد هو  
الانسان المسلح بالوعى القومى فحسب ، بل أصبح مسلحا  
بالوعى الاجتماعى كذلك . مدركا للقوى التى تعصف  
بمقدراته . ولم يعد يستسلم للحظ أو القدر أو  
السلطة ، بل أخذ يعمل من أجل تصحيح الأوضاع .  
ويضحى من أجل ذلك بنفسه وبفوته . . كان يسعى  
حيثا نحو الثورة . . ولم تكن الثورة منه بعيدة .

هذا ما لم يستطع ان يدركه الريحانى .  
وعلى ضوء ذلك نستطيع ان نفسر مسرحياته  
الآخيرة .

يرى البعض ان مسرحيات الريحانى نمت وتطورت فى  
خط متصاعد . وأنه بلغ اوج نضجه الفنى فى مسرحياته  
الآخيرة . ولكننا نختلف مع هذا الراى ونرى انه منذ  
بدا التحول الآخى فى مجتمع الطبقة الوسطى ، وتم نضجها  
الاجتماعى ، فقد نجيب الريحانى الارض التى كان يقف  
عليها . وبدأت مسرحياته تفقد وظيفتها الاجتماعية ،  
وتسربت اليها عوامل الضعف الفنى .

فقد ظل الريحانى يلعب بنفس النماذج الشخصية ،  
ويقدم نفس المشكلات والملايسات والدوافع التى قدمها  
لمجتمع الطبقة الوسطى الناشئ الذى لم يكن يعرف  
طريقه بعد ، فأصبحت تكرارا لا مبرر له . ومن ثمة  
تجمدت الشخصيات فى تلك القوالب الحديدية ، وخلت  
المواقف من دلالتها الاجتماعية ، وفقد الحوار غمزاته  
التهكمية الساخرة ، وغلبت عليه العبارات المبتذلة  
الجوفاء ، وكثرت الشخصيات التى تضحك عن طريق  
الرطانة ، وتكررت عوامل الاضحاك التى ألفها الجمهور  
من قبل .

ولنتخذ مثالا لذلك مسرحي ( ٣٠ يوم في السجن )  
و ( الـ خمسة ) .

فالفكرة الأساسية في مسرحية ( ٣٠ يوم في السجن )  
تقوم على شاب عاطل لا يجد عملا هو أمشير أفندي . يلجأ  
الى زميل قديم له منذ الدراسة على شيء من الثراء  
ليصيب لديه شيئا من المال أو الوساطة للعمل . فيجده  
فى ورطة حيث حكم عليه بالسجن ثلاثين يوما لتعديه على  
أحد رجال الشرطة ، ويقبل السجن بدلا منه نظير مبلغ  
من المال . وتحدث عدة ملابسات تؤدي الى بعض اللبس .  
اذ تقدم الفنانة عشيقه الزميل فيقدمها لأسرته على أنها  
زوجة أمشير أفندي ، ويقبل أحد القضاة لخطبة الحماية  
فاذا به القاضي الذى حكم بالسجن على الزميل الثرى ،  
فيحدث بعض الخلط بين الشخصيتين .

وهناك بعض شخصيات مقحمة على المسرحية لاستدرار  
الضحك . خادمة شامية حيزبون تستخدم رطانتها وتقع  
فى حب أمشير أفندي ، ونشال تعرف عليه فى السجن  
يستخدم أسلوب أبناء البلد فى مبالغة مفتعلة .

وفى نهاية المسرحية تتضح الأمور ، وتتزوج الفنانة  
من أمشير أفندي ، ويتزوج القاضي من الحماية ، ويستقيم  
الزميل الثرى ويرتد الى حظيرة الأسرة .

ويبدو من موضوع المسرحية أنها لا تحمل أى عمق  
اجتماعى ، كما ان الشخصيات هى نفس الشخصيات  
النمطية التى ألفناها فى مسرحيات الريحانى بعد ان  
فقدت وظيفتها ، وتنمو المسرحية من خلال حوار أجوف  
لا وظيفة له أكثر من أن يؤدي الى اللبس والخلط ،  
خال من أية غمزات أو إيهاعات اجتماعية أو أخلاقية كما  
رأينا فى حوار بعض مسرحيات الريحانى من قبل .

والفكرة الأساسية فى مسرحية ( الا خمسة ) تقوم على محام مفلس لا عملاء له ، يعثر على خريطة كنز مخبأ فى قصر أسرة تركية ، فيعمل سائقا لدى الأسرة ليعثر على الكنز . ويفازل ربة القصر العجوز التركية الشمطاء ، ويتحمل صلف وعنت أخيها الارستقراطى المفلس الذى يعيش عائلة عليها . وتمتنع العجوز عن مد أخيها وابنته بالمال ، آملة فى الزواج من المحامى الشاب . فيترك الفتاة خطيبها ابن الذوات العاطل بالوراثة الذى كان يأمل أن يعيش عائلة على اموال عمتها الثرية .

ويصرح المحامى للفتاة فى نهاية المسرحية انه لا يقصد الزواج من عمتها ، ولكنه يبحث عن كنز فى القصر ، فيبحثان عنه معا ويفشلان فى العثور عليه . وهنا يكشف المحامى ان الكنز الحقيقى هو العمل ، وان عليه أن يعود لمكتبه ويعمل ويعرق ليحقق النجاح ، فتحبه الفتاة التى يكون قد أحبها بدوره .

ولكن هذا الدرس الأخلاقى لا يعدو مجرد خطبة قصيرة فى نهاية المسرحية . اما المسرحية نفسها فتتمو وتطرد من خلال رطانة العجوز التركية ، وسرعة الخادمة ( الشرشوحة ) ومنهجية ابن الذوات العاطل ، دون أى كشف اجتماعى أو أخلاقى فى تركيب المواقف أو صياغة الحوار .

اما الدرس الأخير ، الذى لم يستغرق أكثر من دقيقة ، فهو للجمهور فقط . أما البطل فلا بد ان يعثر على الكنز ، ولكى تكتمل له السعادة تقبل الفتاة الزواج منه .

\*\*\*

كانت الكوميديا فى حاجة الى نماذج جديدة تلائم



التطور الجديد . نماذج ايجابية تعمل بحق لتحقيق  
النجاح . وتضحكنا من سلبيات المجتمع وهى  
تسعى سعيًا ايجابيا لتحقيق العدالة الاجتماعية . ولكن  
الريحاني لم يدرك هذه النماذج ، ولم يستطع ان يقدمها  
لجمهوره . ولم يستطع أحد فى مجال المسرح الكوميدى  
المتخصص ان يقدمها حتى اليوم .

ولم يكن ذنب الريحاني ان الحياة فى مصر قد تطورت  
بأسرع مما يستطيع ان يلاحقها الفنان . وحسبه انه  
استطاع ان يقدم نماذج عبرت عن بعض مراحل التطور  
الاجتماعى فى مصر من خلال طبقة الاعيان ونشأة الطبقة  
الوسطى .

وكان على الجيل الجديد ان يحمل المشعل ويواصل  
الرسالة ، ولكن من اسف ان هذا الجيل قد ارتد ليحترق  
اعمال الريحاني فى صور مختلفة .

## الكسار والمسرح

لا يفوتنا وقد تحدثنا عن مسرح الريحاني ، وما كان له من أثر في المسرح الكوميدي خلال النصف الأول من هذا القرن ، ان نذكر رجلا عاصره ، بل ونافسه في كثير من الاحيان في بعض مراحل مسيرة المسرح الكوميدي في مصر .. هو على الكسار .

ويكمن أساس الحديث عن أثر كل من نجيب الريحاني وعلى الكسار في المسرح ، ولون المسرحيات التي قدمها كل منهما ، ومدى النجاح الذي حققه ، في الفرق بين شخصية كل منهما .

فلم يكن على الكسار مجرد انسان من صميم الشعب المصري .. بل كان من بيئة معينة ، تحمل طابعا معيناً ، وصفات جسمانية معينة ، ولهجة حديث خاصة .. حصرت في نطاق لم يستطع منه فكاًكا .. وجعلت المنافسة بينه وبين الريحاني في مجال المسرح الكوميدي المتخصص ظلماً فادحاً له ، يستحق ما يعرف في قانون الملاكمة بايقاف المباراة لعدم التكافؤ بين المتنافسين ...

وأعني بالمسرح الكوميدي المتخصص ، المسرح الذي يعنى بوسائل الكوميديا وأصولها ، دون الاستعراضات والاستكشافات والنمر الشعبية .

فعلى الكسار رجل نوبى أسمر اللون ، يتحدث بلهجة

عامية ثوبية ، وهذه الصفات لم تكن تؤهله لدور أكثر من دور الخادم أو الطباخ أو البواب . . ولم يكن من الغريب أن يطلق على نفسه ( بربرى مصر الوحيد ) .

وقد استطاع على الكسار أن ينافس الريحاني بحق ، فى مرحلة المحاولات الأولى التى سادت فيها مسرحية الفرانكو آراب ، فابتدع شخصية عم عثمان البربرى النوبى ، وهو يماثل شخصية كشكش بك من حيث أنه انسان بسيط ، يحمل بعض المسكر الطيب أو الطيبة الماكرة ، واضفى على هذه الشخصية جاذبية خاصة ، بما يحمل من خفه الدم ، وتقاء الروح ورقة الاداء .

ومع ذلك فشتان بين شخصية كشكش بك الذى يمثل طبقة الأعيان ، وشخصية عم عثمان البربرى الذى يمثل أدنى طبقات الشعب المصرى ، ظهرت شخصية عم عثمان البربرى أول ما ظهرت فى مسرحية الفصل الواحد التى كانت تقدم فى كازينو دى بارى ضمن برنامج يشتمل على الرقص والأغاني والموسيقى والمونولوج .

فقد انشأ الكسار فرقة استعراضية عاصرت فرقة الريحاني ، واعتمد فيها ، مثله فى ذلك مثل الريحاني فى أول أمره - على الغناء والرقص والفكاهة ، فقدم استعراضات غنائية فكاهية مفككة الحبكة ، اطلق عليها بدوره فرانكو آراب . مثل ( البربرى فى استكهولم ) . وهى مغامرات خيالية شبيهة بما كان يقدمه الريحاني ، تقوم على شخصيات نمطية مثل شخصية عم عثمان البربرى ، وشخصية العاشق التى كان يقدمها مطرب شعبى من زملاء الكسار هو مصطفى أمين ويؤدى اغانيها .

ولقد كانت الظروف الاجتماعية فى ذلك الوقت ،

وسيادة مسرحية الفرائكو آراب ، تمثل أرضا صالحة للمنافسة بينهما . تمثلت فيما يقدمانه من استعراضات ، وفيما يطلقانه على استعراضاتهما من عناوين تحمل طابع القافية والتنكيت ، فيسمى أحدهما استعراضه ( راحت عليك ) فيرد عليه الآخر باستعراض ( فشر ) . وقد أثرت هذه المنافسة تأثيرا حقيقيا على جمهور الريحاني ، مما جعله لا يستطيع ان يصمد لهذه المنافسة الا بعد ان انتقل الى مسرح الرينيسانس ، بل دفعت الريحاني في هذه المرحلة الى ان يحتدى بما كان يقدمه الكسار في فرقته .

يقول نجيب الريحاني في مذكراته :

« رأيت أن كازينو دي باري المجاور لنا ، والتي تديره مدام مارسيل لانجلو ويعمل به الأستاذ على الكسار ، أقول رأيت بعد البحث الدقيق ان هذا الكازينو قد احتكر اقبال الجمهور الذي كان يقصده زرافات ووحدا ، ويملا مقاعده ومقاصيره ، ما العمل إذن ؟

فلأوقف التمثيل في مسرحي ليلة أمضيها بهـذا الكازينو لأدرس عن كثب علة هذا الاقبال وسببه ...

فأدهشني ان ارى ان كل ما هناك عبارة عن استعراض يغلب عليه العنصر الافرنجي وتتخلله بضع مواقف فكاهية يظهر فيها الأستاذ على الكسار ...

لم تكن الاستعراضات تحوى موضوعا ما ، ولا معانى خاصة ، ولكن كانت فخامة المناظر وعظمتها ، وتابلوهات الرقص هو كل ما يشتمل عليه البرنامج . يا لله ! ما دام الأمر كذلك ، فلماذا أتعب نفسي و « أشغل مخي » في الاتيان بالموضوعات ، والبحث عن الروايات ذات المفزى ،

وما دام الجمهور يستريح ويقبل على النوع الاستعراضى ،  
فماذا يمنع ان يقدم له ما ينتهيه : » .

وخرج الريحاني ليقدم لجمهوره استعراض ( حمار  
وحلاوة ) الذى حقق منه أرباحا هائلة .

وفى عام ١٩٢٢ قدم الكسار أوبريت ( ألف ليلة وليلة )  
ولم يكن ذلك غريبا فى وقت طفى فيه الأوبريت على  
كل شيء . فحقق بهذا الأوبريت نجاحا باهرا ألهم  
المنافسة بينه وبين الريحاني . واستمر الكسار فى  
تقديم مسرحيات كوميدية موسيقية أو أوبريتات تمضى  
حبكتها على وتيرة واحدة ، وتقوم غالبا فى إطار من  
التاريخ العربى الاسلامى وفى جو فانتازى من ألف ليلة  
وليلة .

وأراد الكسار ان يساير العصر ، فقدم عام ١٩٣١  
اقتباسا عن مسرحية البخيل لموليير . وجاء تمثيلها  
مشوقا اقرب به من مجال الكوميديا الراقية ، فاعتمدت  
على أحداث عصرية وشخصيات واقعية . وخلت من  
النمر الراقصة . واستمدت فكاهتها من المواقف  
والشخصيات بدلا من النكت . فضلا عن شمولها على  
مفدى أخلاقى اجتماعى هو مساوىء البخل .

ولكن الى أى مدى كان يستطيع الكسار ان يقترب  
من الكوميديا الراقية . ان البخل صفة عامة قد يلصق  
بالرجل الأبيض كما يلصق بالرجل الأسمر ، وقد يتصف  
به رجل من الاعيان كما يتصف به رجل من الطبقة  
الوسطى أو من عامة الشعب . وقد يضحك منه جمهور  
من بين هؤلاء أو أولئك .

ولكننا رأينا من قبل كيف تعاظمت الطبقة الوسطى

بما تحمل من تقاليد وملابسات ومشكلات اجتماعية ،  
فحكمت على كشكش بك بالموت ودفعت بالريحاني الى  
الأفندی المطربش . فأتى أى مدى كان يستطيع الكسار  
أن يمثل هذه الطبقة وهو الرجل الذى يحمل لونا  
أسمر ، ولهجة نوبية ، حكما عليه أن يكون فى موضع  
الخادم أو الطباخ أو البواب ؟!

لم يستطيع الكسار أن يلبي احتياجات الطبقة الجديدة ،  
ومن ثمة فقد الأرض التى يستطيع الوقوف عليها  
لنفسه الريحاني ، واضطرت صفاته الجسمانية واللفوية  
أن ينحصر فى شخصية عم عثمان الخادم البربرى ،  
فانصرف عنه جمهور الطبقة الراقية ، والمتعلمين ،  
وجمهور الطبقة الوسطى ، ولم يبق له إلا لابسو  
الجلاليل والطواقى .

ولعلنا نتساءل : لو أن على الكسار قد وجد الكاتب  
الذى يستداع أن يبرز ملابسات طبقته ، ومشكلاتها  
الاجتماعية ، فى علاقاتها مع السادة من أبناء الطبقات  
الأخرى . . هل كان يستطيع مسرحه أن يحقق  
النجاح ؟!

وهل كان الكسار يستطيع أن يعتمد على جمهور  
لابسى الجلاليل والطواقى ، فى وقت كانت فيه الطبقة  
الوسطى تنمو وتتعاظم لتسيطر على الإدارة والسياسة  
ورأس المال ؟!

لقد انتقل على الكسار منذ عام ١٩٣٤ الى روض  
الفرج ، وراح يقدم أوبريتاته القصيرة وبعض النمر التى  
تعتمد على الرقص والموسيقى والمونولوج ، وهو لون من  
الفن الشعبى استهوى بحق جماهير الشعب . ولكنه بدأ  
يفقد هذا الجمهور بالتدريج ، لأن بعض هذا الجمهور



كان يلحق بقطار الطبقة الوسطى ويفقد اهتمامه بهذا الفن ، وبعضه يفقد قدرته المادية على ارتياد المسارح . سؤال آخر يطرح نفسه بصدد الكسار !؟ لو انه استطاع أن يدرك المتغيرات الاجتماعية في ذلك الوقت ، ويدرك انه لا يستطيع أن يقدم كوميديا الطبقة الوسطى ، وأخذ فرقته يجوب بها أقاليم مصر ليقدم فنه الشعبى للابسي الجلابيب والطواقى فى مواطنهم ، اكان يستطيع ان يحقق النجاح !؟

هى تجربة لم يتم بها الكسار على اية حال . ولعل الظروف لم تدفعه اليها ، فقد كان ما زال يعيش على ذكريات مجده الأول فى العاصمة ، كما أن أحدا فى ذلك الوقت لم يكن يهتم بلباسي الجلابيب والطواقى . ولو أن الظروف دفعتة للنزول الى مجتمع الجلابيب والطواقى ، كما دفعت الريحانى من قبل للنزول الى مجتمع الفرائكو آراب ، ربما لكان لهذا الفن الشعبى الذى افتقدناه بحق .. شأن آخر .

فقد أتاحت هذه الاستعراضات الشعبية ، النمو والازدهار لفن من أخطر الفنون أثرا فى توجيه الجماعات هو فن « المونولوج » وفن المونولوج هو فن الكاريكاتير المصور بالكلمة والحركة والفناء ، الذى يتناول بالنقد والسخرية والتهكم نماذج من المجتمع خارجة على قيمه ومبادئه وتقاليده .

وقد تألق فى هذا الفن مجموعة من الفنانين أمثال حسن فايق ، واسماعيل يسن وثريا حلمى ، ومحمود شكوكو الفنان الشعبى الأصيل الذى تخرج فى مسرح على الكسار .

ولعلنا لا زلنا نذكر بعض هذه المونولوجات واثرها فى

توجيه الجماعة ونقدها ، فنتصور حسن فايق وهو يلقي  
مونولوجه عن مضار شم الكوكايين ، ويسخر ويتهكم  
من الذين يتناولونه ، أو نتصور اسماعيل يس وهو يلقي  
مونولوجه .. « ما تستغربش .. ما تستعجبش ، فيه  
ناس بتتعب و لا تكسبش ، وناس بتكسب ولا تتعبش » ،  
ثم يأخذ في النقد والسخرية من هذه النماذج ، أو  
نتصور ثريا حلمى وهى تلقى كلماتها .. « راجل بشناب  
.. اهو طول الباب .. واهو عرض الباب .. ماشى  
بيتشدد فى لبانة » .. وتهكم من أفعاله وتعرضه  
لفتيات فى مثل سن ابنته .

ومن اسف ان الذين ما زالوا يزاولون هذا الفن ، قد  
انزلقوا به الى لون من التهريج ، والتكيت السمج ،  
والتقاليد المجوج لبعض الممثلين والمطربين . ففقد وظيفته  
الأصلية ، وهبط الى ضرب من الابتذال والاسفاف ،  
فى وقت نحن احوج اليه لتوجيه الأفراد ، والتهكم من  
النماذج السيئة فى المجتمع .

\*\*\*

لم يدرك الكسار متغيرات العصر ، ولم تدفعه الظروف  
ليطوف بفرقة وبفنه الشعبى على لابسى الجلابيب  
والطواقى فى مواطنهم ، وظل فى العاصمة يواجه مصيره  
المحتوم ، الى أن سرح باقى أعضاء فرقته ، وانضم الى  
المسرح الشعبى ، وهو الفرقة التى تكونت من ممثلى  
الفرق المنحلة .

وفى عام ١٩٥٢ طلبت الفرقة القومية من على الكسار  
ان يمثل مسرحية البخيل ، وكان هذا بمثابة اعتراف  
بعلى الكسار يتوج كفاحه الطويل من أجل الفن . ولكن  
الرجل سقط فى الكواليس فى ليلة الافتتاح ، ولعله  
اكتفى بهذا الاعتراف ، وهنىء به ، ولم يعد فى حاجة  
الى مزيد .

## مسرّع الظرفاء

إذا كان الريحاني ومن معه قد عجزوا عن ملاحقة الظروف الاجتماعية في السنوات الأخيرة ، حتى تجمدت شخصياته وفقدت وظيفتها ، وخلت مسرحياته من دلالتها الاجتماعية ، فلأنهم كانوا من جيل سابق .

وكان على الجيل الجديد أن يلعب دوره .

كان على الجيل الجديد أن يحمل المشعل ، ويعمل على رفعة الكوميديا فنيا واجتماعيا ...

فيتخطى مرحلة الاقتباس والتمصير الى مرحلة التأليف .

ويتجاوز مشكلات العشرينات والثلاثينات الى مشكلات الخمسينات والستينات وما بعدها .

وقد قدمت له الظروف الاجتماعية في مصر كل ما يحتاج اليه من عناصر الأداء هذا الدور .

فقد تحققت أخيرا ثورة ١٩٥٢ ، ومع نمو الثورة وتطورها ، ظهرت ملابس وممشيات ومشكلات جديدة في المجتمع ، وظهرت نماذج وشخصيات جديدة حاولت أن تتركب الموجة لصالحها .

فقد قضينا على الملك فظهر مئات الملوك الصغار .

وقضينا على سيطرة رأس المال على الحكم ، فظهرت  
فئة استطاعت أن تسيطر على الحكم والمال معا من خلال  
الادارة والمناصب ، تمثلت فى بعض مديرى الأجهزة  
وسكرتيرهم ومديرى مكاتبهم ممن مارسوا الارهاب  
والتعذيب باسم أمن المواطنين .

وهى نماذج شخصية مريضة قد يكون وراءها دوافع  
من الفشل أو الضعف أو الحقد ، وهى نماذج كوميدية  
بحق كانت تستطيع أن تضحك طوب الأرض . ولنا  
أن نتصور شخصية انسان ضعيف ، قد يستكين لارهاب  
زوجة عصبية ، أو يركع باكيا تحت اقدام غانية من أجل  
ليلة حب ، أو يرتعد خوفا من رؤية ظله ، وهو يمارس  
جبروته على مواطنين أبرياء بحكم منصبه أو أجهزته .

وقضينا على الفساد ، فظهرت فئة تركب كل موجة  
وكل اتجاه ، باسم الشعب وصالح الشعب .

وظهرت تناقضات اجتماعية ، وتعاضم نفوذ مراكز  
القوى ، واختل البناء الاجتماعى فى مصر نتيجة ظروف  
طارئة ، فظهرت فئات مستقلة ، وفئات اثرت من السفر  
الى الخارج ، وارتفع دخل اصحاب الحرف وانخفض  
دخل الموظفين والمتقنين ، وظهرت قوائين وظيفية قلبت  
احوال الناس ، فدنا المتسعلم ، وارتفع نصف المتعلم ،  
واختلت دفة الادارة فى المصالح والهيئات والادارات  
والجمعيات التعاونية ، كما اختلت بعض مرافق الدولة .

وراء ذلك كله ملايسات اجتماعية ، ونماذج شخصية،  
تدعى العلم أو الخبرة أو الكفاءة وهى تتخبط وتهبط  
بأجهزتها الى الهاوية ، تمارس الفسق وهى تدعى الورع،  
ترتشى وهى تتحدث عن الأمانة ، تنافق وهى تزعم

الاخلاص .. وهى نماذج كوميدية جيدة تصلح لمن يريد أن يقدم كوميديا حقيقية .

وقد يتعلل البعض بأن أحدا لم يكن يستطيع أن يقول شيئا فى تلك الأيام ، وهى علة لا يقبلها منطق الفن ، لأن الفن ليس تعبيرا مباشرا عن الأحداث ، ولا هو اتهام لموقف معين أو لشخصية معينة ، وخاصة الكوميديا التى تعتمد على نماذج بشرية وملابس عامة . وقد يستطيع كاتب ناجح أن يعبئ وجدان الشعب ضد الظلم . بمجرد أن يصور زوجة ثور على طفيان زوجها ، أو ابن يثور على قسوة أبيه ، أو موظف يتمرد على استبداد رئيسه . ويستطيع أن يكشف النفاق والزيف فى أى صورة وأى مستوى ، بحيث يضحك الطفاة المستبددين والمنافقين على أنفسهم دون أن يدروا .

ومع ذلك فقد استمرت الأحداث . وقامت ثورة التصحيح ، وعملت على تحقيق الديمقراطية ، وقامت الأحزاب .. فرأينا من سبق لهم افساد الحياة السياسية فى مصر . يريدون ركوب الموجه من جديد ، ورأينا شخصيات ونماذج جديدة تهدم الديمقراطية باسم الديمقراطية ، وتخرب مؤسسات الشعب باسم الشعب ، وخضنا معركة السلام بين تناقضات جبهة الرفض ومفاهيمها المريضة .

كان ذلك كله أمام الجيل الجديد ، وهو جيل الثورة بحق لأنه نشأ مع نشأتها ، وكابد أحداثها ، وعانى مشكلاتها .

كانت أمامه المشكلات الاجتماعية ، والنماذج الشخصية ، والمواقف ، والملابس ، ومختلف ألوان السلوك ..

فماذا فعل الجيل الجديد ؟

أدار ظهره لذلك كله ، وراح يجتر أعمال الريحاني ، فأعادوا بعض مسرحياته التي قدمها في العشرينيات والثلاثينيات .

هذا في مجال المسرح الكوميدي المتخصص ، ولا نغنى بالطبع المسرحيات الجادة التي ظهرت أثناء ازدهار المسرح في الستينات مثل مسرحيات توفيق الحكيم ، ونعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، ورشاد رشدي . . . الخ ، أو المسرحيات التي تناولت موضوعات هامة في شكل يميل إلى الكوميديا مثل عفاريت مصر الجديدة لعلی سالم ، وملك يبحث عن وظيفة لسمر سرحان .

ومع ذلك ، فقد وهبنا الله في هذا الجيل الجديد مجموعة من الممثلين الظرفاء قلمًا يوجدوا في جيل واحد . ارتفعوا أحيانا إلى أعلى مستويات التمثيل ، وهبطوا أحيانا إلى أدنى مستويات الظرف . وتقلب أدائهم هذا من مسرحية لأخرى ، بل من مشهد لآخر في نفس المسرحية ، بقدر ما تحمل من ظروف المجتمع ، ومشكلاته ونماذجه الاجتماعية .

انظر إلى فرّاد المهندس . .

ممثّل موهوب ، وظريف خفيف الظل ، أحب أن أراه سواء وهو يمثل أو لا يمثل . ذلك أنه يتمتع بحضور مسرحي يجذب الجماهير ، ولكن حينما تخلو المواقف من ملائمتها الاجتماعية ، ويفقد الحوار نموه الطبيعي ، وتعتمد المسرحية على نماذج بشرية مستهلكة ، فإنه يضطر إلى الاتيان بحركات بهلوانية تسيء إلى موهبته وإلى فن الكوميديا وإلى الجماهير .

في مسرحية ( حالة حب ) يجثو مع عبد المنعم مدبولي



تحت أقدام خطيب المثلة ليصيحها معا « برىء يا بيه ..  
احنا الخنافس يابيه .. فسفس فسافس يا بيه » فما  
معنى ذلك ؟ ، وهل يحمل هذا المشهد أى معنى أو أى  
موقف مضحك على الإطلاق ؟! . ويعلمونه كيف يفاضل  
حبيبته فى نفس المسرحية وفى مسرحية السكرتير  
الفنى ، فإذا به يتقدم ويتأخر ويتراقص فى حركات  
بلهاء . هل هذا هو أسلوب الغزل فى ستينيات هذا  
القرن . وفى مسرحية ( أنا وهو وهى ) التى تألق فيها  
وقدم شخصية عصرية ، يصعد فوق الأريكة ، ويركب  
فوق النمساوى بك ليلبسه الطربوش ، ثم ليخلع عنه  
الطربوش عدة مرات ، وهو يكبسه فوق عينيه مرة ، وفوق  
أذنيه مرة ، فهل يضحك هذا المشهد الاطفال  
السذج ؟! وهل هذا النموذج البشرى الذى قدمه فى  
الفصلين الأول والثانى من مسرحية السكرتير الفنى ،  
وهو يرتدى جاكته مزرية و « بنطلون » قديم قصير حتى  
منتصف ساقيه ، على مؤخرته رقعتان كبيرتان ، ثم وهو  
يقفز بملابس المهرج هذه فوق الأرائك والمقاعد فرحا بما  
نال من أجر عن صفقته الخاسرة ... هل هذا النموذج  
له وجود حقيقى فى الستينيات .. أو حتى فى  
التاريخ ؟!

وليس مجالنا أن نناقش هذه المسرحية أو غيرها ،  
ولكننا فقط نتساءل : هل كان يوجد فى مصر حين ظهرت  
مسرحية السكرتير الفنى مدرسة خاصة مصروفاتها  
ثلاثون قرشا فى الشهر ؟! وهل كان يوجد مدرس راتبه  
الشهرى مائتان وسبعون قرشا ولا يجد تلميذا واحدا  
لإعطائه درسا خصوصيا ، وتصل به الفاقة الى هذا الحد  
المزرى فى ملابسه ؟!

لو كنت مدرسا لقاضيت اصحاب هذه المسرحية مطالبا بالتعويض .

حينما ظهرت هذه المسرحية ، كانت الحياة الاجتماعية فى مصر قد تغيرت عنها وقت ان قدم الريحانى هذه المسرحية لأول مرة باسم « الجنيه المصرى » فقد تكدست المدارس بالتلاميذ ، وانخفض مستوى التعليم ، وارتفعت مصروفات المدارس الخاصة ارتفاعا فاحشا ، وتفاقت مشكلة الدروس الخصوصية واثرى البعض من ورائها ، ولو ان الذين عالجوا هذه المسرحية كانوا ينتمون اقل انتماء للمجتمع المصرى ، لطوعوا مواقفها ونماذجها البشرية لتناول مشكلات العصر ، ولم تكن تحتاج منهم الا الى القليل ولكنهم كانوا فى واد والحياة فى مصر فى واد آخر .

ومع ذلك ، فهل هبط الريحانى الى مستوى مهرج السيرك وهو يقدم « الجنيه المصرى » ؟  
تعالوا اذن نرى كيف اتاحت المواقف الاجتماعية المصرية ، والنماذج الكوميديية الجيدة لفؤاد المهندس نفسه ان يتألق فى فن التمثيل .

فى الفصل الثالث من مسرحية ( السكرتير الفنى ) يؤدى مشاهد لا زالت تحمل روح العصر ومشكلاته ، ويقدم نموذجا لرجل اعمال عصرى فى ظل ملابس اجتماعية قائمة ، فيمثل ، ويجيد ، ويتألق ، ويضحكنا بحق دون بهلوانية ولا ملابس مزرية . وما يقال عن هذه المسرحية يقال عن مسرحية ( انا فى وانت فى ) وهى مسرحية جيدة تعبر عن حب انسان طيب فقير لسيدة غنية . ويدرك ان الفوارق بينهما لن تصل بهذا الحب الى نهايته ، فينقذها من الأخطار التى تحدق بها ، ثم

يحمل حبه بين جوانحه ويرحل . ولكنه يلجأ فى بعض مشاهدنا الى الملابس المزرية والمواقف الجوفاء .

وفى تصويرى أن أدور أدوار فؤاد المهندس هو دوره فى مسرحية ( سيدتى الجميلة ) فقد كان لديه ما يقوله وما يفعله ، فلم يلجأ الى المشاهد المصطنعة ، والحوار الأجوف ، والحركات البتذلة .

\*\*\*

وما يقال عن فؤاد المهندس يقال عن غيره من أبناء مدرسة ساعة لقلبك . كما يقال عن محمد رضا وهو فنان معاصر لأبناء هذه المدرسة .

خذ مثلاً محمد عوض . . .

وحاول أن تتبعه فى أدواره فى مسرحيات جلفدان هانم ، وسفاح رغم أنفه ، والعبيط ، ومطرب العواطف . ونمرة ٢ يكسب .

لقد لعب محمد عوض فى ( نمره ٢ يكسب ) ثلاثة أدوار . دور ناصح النقاش . ودور وجدي الشاب الجاد ( نمره ٢ ) ودور النشال .

وقد مارس فى الدور الأول كل ألوان التبذل والبهلوانية من صراخ وحركات بلهاء وحوار أجوف ، باعتباره الدور الرئيسى الحقيقى فى المسرحية ، وهو النموذج الكوميدي الذى اصطنعه محمد عوض لنفسه فى معظم أدواره . والتزم جانب الرزائة فى الدور الثانى باعتبار أنه يتقمص شخصية مؤقتة غريبة على نموذج الكوميدي . ومن عجب أن يجيد فى هذا الدور ويصبح أكثر اضحاً وأكثر احتراماً لجمهوره ولفن الكوميديا .

ولعل هذا يثبت لمحمد عوض ولغيره ، أن الذى يضحك فى المسرحية ليس هو البهلوانية ، وإنما النموذج المسرحى الجيد ، والتمثيل الجاد ، من خلال نص تتكفل أحداثه ، ومواقفه ، ونماذجه بالاضحاك .

وإذا كان نمره ٢ قد كسب فى المسرحية ، فإنه للأسف لم يكسب فى حياة محمد عوض الكوميديّة .

وهذا هو أمين الهنيدى ، فنان كبير لا شك ، استطاع فى ( حلمك ياسى علام ) أن يكشف عن بعض العيوب الاجتماعية التى تتمثل فى الدجل والشعوذة اللذين يمارسهما بعض المدعين . ولكن ماذا قال لجمهوره فى ( غراميات عفيفى ) وفى غيرها ؟! أنه يضطر أن يبذل جهدا يفوق طاقة البشر ، ويصطنع صوتا غريبا ، وطريقة نطق غير مألوفة ، لاضحاك الجماهير ، لأن النصوص والنماذج الكوميديّة التى يقدمها لا توفر له المناخ المناسب لإبراز طاقته .

وها هو الفنان الكبير محمد رضا ، الذى تألق فى المفتش العام ، وقدم نموذجا كوميديا جيدا للمأمور المنافق المرتشى الذى يريد أن يخفى مفاسد جهازه الإدارى عن السلطة ، فيقع بحمقه ضحية شاب مفلس . ها هو محمد رضا الذى أجاد فى نمره ٢ يكسب ، يتقمص شخصية ابن البلد بصورة لا يبدو بها أى ابن بلد ، ويلجأ الى تهشيم الفاظ اللغة الدارجة بطريقة لا ينطق بها ابن بلد ولا أى كائن حى .

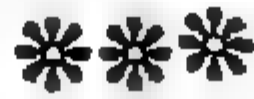


وقد عاصر أبناء مدرسة ساعة لقلبك كذلك الفنان أبو بكر عزت ، والفنان عبد المنعم إبراهيم .

وقد أتاحت بعض المسرحيات لأبى بكر عزت أن يكشف بعض عيوب المجتمع ويقول شيئاً لجمهور المسرح مثل ( المفتش العام ، وحركة ترقيات ، وسنة مع الشغل اللديد ) ، واقتصرت بعض المسرحيات على ملابس فارغة لمجرد الاضحاك مثل مسرحية الدبور . ولكنه فى كلتا الحالتين لم يلجأ الى ملابس مزرية أو حركات بهلوانية ، أو وسائل معينة فى النطق لاضحاك الجماهير .

أما الفنان عبد المنعم ابراهيم ، فقد التزم منهجاً أكاديمياً فى التمثيل الكوميدى ، فقدم عن طريق مسرح الدولة مسرحيات بعضها باللغة العربية الفصحى وبعضها باللغة العامية . ومع تقديرنا له كممثل كوميدى ، فإن مسرح الدولة لم يستطع أن يكون منافساً حقيقياً للمسرح الكوميدى الخاص ، كما أن الكوميديا الأكاديمية لم تتح له شعبية جماهيرية تجعله منافساً لمجموعة الظرفاء ، وخاصة فى مجال المسرح .

وقد حجبت مجموعة الظرفاء كذلك ، مجموعة أخرى من ممثلى الكوميديا ، الممتازين ، لم يستطيعوا أن يجاروهم فى حركاتهم المفتعلة ، واصطناعهم لطرق النطق المختلفة ، فاكتفوا رغم كفاءتهم الفنية بالأدوار الثانوية مثل عبد السلام محمد وحسن مصطفى واسامة عباس وحسن عابدين وغيرهم .



وقد يقال ما ذنب هؤلاء الظرفاء ولم يقدم لهم النص الجيد الذى تتجلى فيه مواهبهم فى فن التمثيل . فقد أجادوا حينما توفرت لهم مواقف جيدة ، واستظرفوا حينما لم تتوفر . وفى كلتا الحالتين أضحكوا الجماهير .

وهذا يتوقف على مفهوم النص الجيد لديهم ، ولقد  
تحدد مفهومهم للكوميديا منذ نشأتهم فى برنامج ساعة  
لقلبك . ولعلنا نذكر كيف كان هذا البرنامج يضحكنا بلا  
هدف اجتماعى . وإنما عن طريق الاستظراف : فى النطق  
( حيچنوني ) أو الاستعباط ( رشاد ) أو الفتونة ( الفتوة )  
أو الفشر ( الخواجة بيعجو وأبى لمعة ) .. الخ .

وقد توقف هذا البرنامج وكان لابد له ان يتوقف .  
فقد استنفد كل ألوان الاستظراف القائمة على التلاعب  
اللفظى والحوار الأجوف ، دون ان يؤدي أية وظيفة  
اجتماعية .

وعندما انتقلوا الى منصة المسرح ، بدأ معظمهم بتقليد  
الريحاني ، وكان للريحاني بحته فى صوته فحشرجوا أصواتهم .  
وكانت له لازمة معينة فى حركة يده وأصابعه تتفق  
وتكوينه الجسماني ، فلوا أيديهم وأصابعهم ، وكان يقدم  
نموذجا كوميديا يتناسب مع الثلاثينيات . فقدموا نفس  
النموذج بعد أن شووهو شكلا وموضوعا وبالفوا فى حركات  
الريحاني ، واستحدثوا حركات غيرها فاقت كل حد  
مألوف . وكان لابد ان تفصل لهم مشاهد تتيح لهم  
استخدام ذلك كله .

ولأنهم كانوا ظرفاء بحق ، فقد خلبوا الباب الجماهير ،  
فهم يذهبون الى المسرح ويدفعون ثمن التذكرة لمجرد  
مشاهدتهم حتى بدون نص وبدون تمثيل . فهيمنوا على  
الحركة المسرحية ، وتدخلوا تدخلا مباشرا فى توجيه النص  
ليتضمن النماذج الكوميدية التى حذفوها ، والحركات  
التى ألغوها . ولم يعد يصلح لهم النص الذى يؤلفه مؤلف  
يفهم أصول الكوميديا ورسالتها ، فاستكتبوا نفرا ممن  
يتعلقون بأذيال الفن ، ويتعيشون فى مجاله ، ليفصلوا لهم



مشاهد على قدميهم ، فأعادوا بعض مسرحيات الريحاني ،  
وحرّفوا بعضها الآخر ، واقتبسوا بعض المسرحيات  
الفريقية بعد أن أفرغوها من أي محتوى اجتماعي لتخلو  
ألوان الاستعراض التي حدّقوها نطقاً أو حركة أو  
إشارة .

وقد لجأ هؤلاء الكتاب إلى المشاهد الجاهزة . ينقلونها  
بتحريف بسيط ، ولم يجهّدوا أنفسهم في تطويرها أو  
تطويرها للحياة المصرية كما فعل الريحاني والذين كتبوا  
له من قبل . ولو كانت لديهم أدنى خبرة في التأليف  
لصنعوا شيئاً من برنامج الفشر الذي كان يقدمه الخواجة  
بيجو وأبو لمعة بما يحمله من متناقضات ، ولكن من سوء  
حظهما أن الذين كتبوا أو استكتبوا لم تكن لديهم مشاهد  
جاهزة عن هذا اللون الكوميدي يستطيعون أن يفصلوا  
منها بعض المسرحيات .

وتتمثل خطورة تفصيل المشاهد والمسرحيات في أنها  
تحرّم المؤلف من إبراز رؤياه الخاصة في مشكلات عصره ،  
واختيار المواقف والنماذج الاجتماعية التي تعبّر عن  
مضمون مسرحيته . ولا يقبل مؤلف يحترم نفسه وقلمه  
ومجتمعه ، أن يقتصر دوره على مجرد تفصيل مشاهد  
تناسب هذا أو ذاك من المستظرفين . كما أنها تحصر  
الممثل في شخصية واحدة مهما تعددت أسماؤها وملابسها  
وصورها . أن الممثل طاقة ، تبرز أبعادها الفنية كلما  
تنوعت الشخصيات التي يتقمصها ، والتي يرسمها الكتاب  
مختلفون ، يتناول كل منهم فيها أبعاداً إنسانية ونفسية  
 واجتماعية مختلفة ، فتتعدد أدوار الممثل ولا يكرر  
نفسه .

وقد تبلور مفهوم الكوميديا عند أبناء مدرسة ( ساعة لقلبك ) فيما أعلنه رائدهم عبد المنعم مدبولي في نظريته عن الضحك للضحك ، رغم كل الشعارات التي أعلنها على مسرحه الخاص من أنه فكر وممتعة وفن .

وقد يكون للضحك في حد ذاته وظيفة في التسرية عن الإنسان والتنفيس عن أحزانه ، ولكنه لن يكون ضحكا حقيقيا ما لم ينشأ عن منبعه الأصيل .

ونظرية الضحك للضحك هذه دعوى غريبة تدل على عدم ادراك منشأ الضحك ووظيفته .

وعبد المنعم مدبولي فنان موهوب لا شك ، له قدرة خارقة على الاضحاك تمثيلا واخراجا ، تظهر بصماته بصورة مباشرة أو غير مباشرة على الكوميديا المصرية منذ نشأة ساعة لقلبك وحتى الآن . وعودة سريعة لبعض ما قدم من مسرحيات ترينا بوضوح كيف ارتفع الى القمة في تمثيل واخراج بعض المشاهد ، وكيف هبط في بعضها الآخر الى حد التهريج .

ومع حبنا وتقديرنا لأبناء مدرسة ساعة لقلبك ، فليس من وظيفتهم تحديد المسار الفكري والفني للحركة المسرحية . لأنها ترتبط بالمسار الثقافي والفكري والفني لمصر ، وهي وظيفة المؤلفين والمفكرين والنقاد . ولو أنهم ساءروا الحركة المسرحية ، ومثلوا مسرحيات لمؤلفين على وعى بمجتمعهم وبرسالة الكوميديا دون أن تفصل على قدهم ونماذجهم المستهلكة ، ولو أن استظرافهم لم يطغ على كل تأليف جيد ، ولو أنهم نظروا للأمام بدلا من أن ينظروا الى الخلف . . لاستطاعوا بما منحهم الله من موهبة في فن التمثيل وفي الظرف معا ، أن يفعلوا شيئا في تاريخ الكوميديا المصرية .

## فني مفرق الطرق

ليس فيما عرضنا نقدا أو تحليلا لمسرحيات كوميدية ، ولا هو تقييم لفرقة مسرحية معينة أو ممثل بعينه ، وإنما قصدنا أن نبين أن الضحك والكوميديا منشأهما المجتمع والحياة . وأن الكوميديا كلما استطاعت أن تتخير موضوعاتها ، ومواقفها ، ونماذجها البشرية من واقع المجتمع في نموه وتطوره ، كلما اتاحت للممثل فرصة حقيقية للتمثيل ، وإذا تخلت عن ذلك دفعت بالممثل الى استخدام نماذج بشرية مستهلكة تهوى الى البهلوانية والاستظراف .

وها نحن قد رأينا الممثل الواحد يرتفع الى قمة التمثيل ، ويهبط الى هاوية الاستظراف في المسرحية الواحدة . وإذا كانت أجيالنا الجديدة لم ترتفع في الكوميديا الى مستوى ما قدمه الريحاني ، فليس ذلك لأن الريحاني يفضلهم في فن التمثيل الكوميدي . وإنما لأنه استطاع في بعض فترات عمله أن يرتبط بنمو المجتمع وتطوره .

وقد نجد من بين أجيالنا الجديدة من يفوق الريحاني في فن التمثيل الكوميدي ، وفي خفة الظل . وقد سبق أن أوضحنا أننا رزقنا في هذا الجيل بمجموعة من ممثلي الكوميديا الموهوبين الذين قلمسا يوجدون في جيل

واحد : عبد المنعم مدبولي ( ناظر المدرسة ) ، وفؤاد المهندس ( الألفة المجد ) ، وأمين الهنيدى ، ومحمد عوض ، ومحمد رضا ، وثلاثى أضواء المسرح ، وعادل امام ، وسعيد صالح ، ومحمد صبحى ... الخ .

ولكنهم فى معظم الأحيان لم يستطيعوا أن يضحكونا ضحكا حقيقيا .

ان الريحانى كان عظيما لأنه يكشف واقع الحياة ، فكنا نضحك من مشاكلنا ، ونسخر من آلامنا . وحينما تخير نموذج المدرس الفقير ، تخيره أقرب الى حياة ومتاعب المدرس الفقير فى عصره شكلا ومضمونا . لم يحاول أن يكون بهلوانا ، والذي تكفل باضحاكنا هو مواقف وملابس اجتماعية . ومن أسف ان فؤاد المهندس حينما أدى هذا الدور ، اداه من خلال نموذج بشرى مفتعل ، ليس له نظير فى الحياة فى أى وقت من الأوقات ، ومن خلال مواقف وملابس قديمة الطابع لم يعد لها وجود حقيقى فى المجتمع المصرى ، فكنا أمام مدرس مهرج يحاول اضحاكنا من خارجنا بشكل مفتعل .

هذا هو المعيار الذى نتناول به الموضوع . التزامنا عندما تحدثنا عن أبناء مدرسة ساعة لقلبك ، وملتزمه حينما نتحدث عن فرقة ثلاثى أضواء المسرح ، وفرقة تحية كاريوكا ، وعن عادل امام وسعيد صالح ومحمد صبحى .

\*\*\*

وقد ظهرت فرقة ثلاثى أضواء المسرح عقب أبناء مدرسة ساعة لقلبك بقليل ، وعاصرتها .

ونسجل لها أنها تجنبت النماذج البشرية المستهلكة ،

كما تجنبت كثيرا من المواقف والملابس التقليدية .  
فقدمت شخصيات متنوعة ، ومواقف وملابس كوميدية  
مختلفة .

بدأت هذه الفرقة بداية طيبة بتقديم مسرحية « طبيخ  
الملايكة » من اعداد على سالم . وهى مسرحية جيدة تريد  
أن تقول شيئا . فقد يخطئ الانسان تحت ضغط ظروف  
اجتماعية معينة . ولكن الانسان ليس مجرما دائما ،  
أو شريرا بطبعه . انه فى النهاية انسان يحمل قلبا بين  
جنبه ، فيه قدر من الحب والخير ، وإذا تيسرت له  
الظروف المناسبة أبرزت ما فى قلبه من حب وخير .

وهذا ما حدث للهاريين الثلاثة من السجن مع الأسرة  
التي اختفوا فى منزلها ، فقد تعاطفوا معها نتيجة الظلم  
الواقع عليها ، وجاولوا انقاذها من المآزق التي وقعت  
فيها .

كما تبين المسرحية أن السجن لا تحوى كل المجرمين  
أو أكثرهم شرا ، فخارجها مجرمون يستغلون وينهبون  
دون أن تنالهم يد العدالة ، وقد أنقذ الهاربون الأسرة من  
أحد هؤلاء .

ومع ذلك فقد انزلت المسرحية الى مواقف لا مبرر  
لها لاستدراج الضحك ، مثل الموقف الذى مثلوا فيه دور  
الحواة يقصقصون رباط عنق أحد الضيوف ويحطمون  
ساعته .

وأبناء هذا الثلاثى متناقضون ومتكاملون فى آن واحد .  
ولعل هذا هو السر فى قدرتهم على الاستمرار معا ، رغم  
رحيل رفيق الكفاح الضيف أحمد الذى كان يمثل البعد  
الإنساني العميق لأبناء هذه المدرسة .

فسمير غانم فنان خفيف الظل والدم كثير الحركة  
( والتأميز ) ، حركاته مستعدة للافلات منه دائماً ،  
وجورج فنان كوميدى رزين . فهو بمثابة ( الفرملة )  
لحركات سمير . ومن هنا كان تناقضهما سبباً فى  
تكاملهما ، وفى أن عيارهما لم يفلت كثيراً نحو  
البهلوانية .

ولكن مدرسة الثلاثى ابتعدت عن المجتمع المصرى  
وحياته ومشكلاته ، فلجأت الى مسرحيات غريبة منقولة  
بتحويل بسيط ( فندق الأشغال الشاقة - يوليو  
ورومييت - موسيكا فى الحى الشرقى ) . ولا مانع  
بعد ذلك من عدة مشاهد ضاحكة قائمة على التلاعب  
اللفظى والحركى من خفيف الظل سمير ، ومن بعض  
الاستعراضات الحاملة مع الرقيقة صفاء أبو السعود ،  
أو بوسى . . الخ ، ولكنك لا تحس فيها بمصر ولا بشعب  
مصر .

فهذه المدرسة لم تجتر أعمالاً كأعمال الريحانى أو  
غيره ، ولم تعيش المجتمع المصرى فى حاضره أو  
مستقبله ، ولم تقدم نماذج بشرية أو مواقف وملابس  
مصرية . فجاءت مسرحياتها من حيث تعبيرها عن  
المجتمع المصرى كالماء ليس لها لون ولا طعم ولا رائحة .



وذلك خلاف أبناء ( مدرسة المشاغبيين ) الذين كانت  
رائحتهم تزكم الأنوف . فقد دفعت هذه المسرحية  
بمجموعة من أحب نجوم الكوميديا الموهوبين ، كان  
لبعضهم دور من قبل فى المجال الكوميدى ، وظهر  
بعضهم لأول مرة ، ولكن مدرسة المشاغبيين دفعت بهم  
جميعاً الى مرحلة النجومية التى تخطب الباب الجماهير ،



وتجذبهم الى دور المسرح جذبا .

وكل فنان من أبناء مدرسة المشايخين هذه له لون خاص ، ومذاق خاص .

فقد سبق لعادل امام ان أكد موهبته فى أكثر من عمل فنى ، ومع أنه قد اشتهر ببعض حركات وتعبيرات أصبحت من لوازمه ، إلا أنه قادر دائما على التلون وشد أنظار الجماهير . ولعلنا لا ننسى دوره فى شخصية سكرتير المحامى فى مسرحية ( أنا وهو وهى ) وهو دور يختلف تماما عن دوره فى شخصية المزاحم لفؤاد المهندس فى حب شويكار فى مسرحية « حالة حب » .

أما سعيد صالح فقد سبق أن أكد موهبته فى مسرحية ( هالو شلبى ) مع رائد الكوميديا المعاصرة عبد المنعم مدبولى . وهى مسرحية تريد أن تبرز كفاح الفنان ليصل الى الجماهير ويؤدى رسالته الفنية رغم قلة الامكانيات المادية المتاحة والعقبات التى تواجه الفرق المسرحية الناشئة .

وأدى سعيد صالح فى هذه المسرحية نموذجا لشخصية اجتماعية ، هى شخصية المؤلف البسيط الذى ينزح من قريته ليقدم فنه لجماهير القاهرة ، فيتضح له أنه دونه والوصول الى الجماهير عقبات لم تكن تخطر له على بال .

ولعل عبد المنعم مدبولى أراد فى هذه المسرحية أن يثبت لكبار نجوم الكوميديا أنه عبد المنعم مدبولى ، وأنه قادر بمجموعة من الشبان الجدد أن يقدم كوميديا ناجحة ، ولعله قد أفلح ، ولولا نظريته فى الضحك للضحك التى دفعت به الى كثير من التهريج ، والحوار

لاجوف ، والحركات التي لا مبرر لها ، ~~تصير~~ ، ~~تصير~~ ، ~~تصير~~ ،  
شلبى ) أفضل مما وصلت اليها . ولكن دور سعيد  
صالح من أفضل النماذج التي قدمت للجماهير .  
وجاءت مدرسة المشايخين ، فضيعة الطريق من  
نحت أقدام هذين الموهوبين ، ولا أدري من المسئول عن  
وصول مدرسة المشايخين اليها في صورتها الأخيرة .  
أهو مقتبسها على سالم الذي عهدناه مؤلفا مسئولا على  
وعى بمجتمعه ، أم هو مخرجها الأكاديمي جلال  
الشرقاوي صاحب المآثر السابقة في المجال الدرامي ،  
أم هم الممثلون أنفسهم الذين طغى استغرافهم على النص  
فجرفوا أمامهم كل شيء .

وإذا كانت وظيفة الكوميديا أن تسخر وتتهكم من  
المثل السيئ في المجتمع ، عقوبة له من جهة ، وإبرازا  
للمثل الأعلى من جهة أخرى ، فقد هزأت مدرسة  
المشايخين بالمثل الأعلى ، وقلبت كل القيم النبيلة  
المتعارف عليها في المجتمع . وذلك بأن جعلتنا نضحك  
بالمقلوب . فوضعت الصفار في مواقع الكبار والكبار  
في مواقع الصفار ، وجعلت التلاميذ والأبناء المشايخين  
في موضع التسلط والوصاية على الأب والناظر  
والمعلمة ، يستخدمون في مخاطبتهم الفاظ التصغير  
والتسفيه ، ويمارسون عليهم وسائل التهديد والإرهاب ،  
ويضعونهم في مواقف السخرية والتحقير .

ولقد ضحكنا ، ولكن ضحك الذين يقهقهون لجسرد  
تصور انسان يسير بقدميه على السقف وجسده مدلى  
في الهواء ، فقد حشدوا لنا كل الألفاظ والعبارات  
والمواقف المقلوبة التي لا تسرى إلا بين المخسدرين  
والمخمورين .

~~سيفر من ربيح من سطح المشاعين انفسهم في~~  
هذا الموقف ، فتجعل النماذج الصالحة متمثلة في الأب  
والناظر والمعلمة هي التي تسخر منهم وتتهكم عليهم .  
وتقضى على هذه الأصنام المنحرفة .

وهو تغيير بديهي كان لابد أن يجرى على القصة  
المقتبسة لتلائم المعالجة الكوميديّة ، لأن الأصل الدرامي  
حاول أن يتغلغل الى الأبعاد النفسية للمنحرفين ،  
ويحيط بالظروف الاجتماعية التي تكتنفهم ، ولم يضع  
الناظر والمدرس في موضع التحقير أبداً ، وحينما  
استطاع مدرّسهم أن يردّهم الى قيم المجتمع ، فانما  
كان ذلك نتيجة قيم تربوية وإنسانية .

ولو كان الأب في مدرسة المشاغبيين غير قائم بواجباته،  
أو كان الناظر مستبداً بتلاميذه لصالح شخصي أو  
مرض نفسي ، أو كانت المعلمة جهولاً مدعية ، وكان  
التلاميذ فيورين على مصالحتهم ومستقبلهم ، لقلنا ان  
المسرحية تعمل على تحقير نماذج اجتماعية شاذة لا يجب  
أن توجد في مجتمعنا ، ولما كان التلاميذ يسخرون  
ويتهكمون من أجل مثل أعلى مفقود . ولما كان ذلك ادعى  
بالمسرحية أن تتناول بعض القيم التربوية والتعليمية في  
مجتمعنا .

والقول بأن المشاغبيين قد عادوا في نهاية المسرحية  
الى جادة الصواب ، لا يعفى المسرحية من أنها حطمت  
مثلنا العليا ، وتناولت على القيم التربوية في مجتمعنا  
دون أن تقدم مبرراً لانحرافهم وتناولهم ورفضهم للعلم ،  
ولم تكن عودتهم نتيجة قيم إنسانية وتربوية بقدر ما كانت  
نتيجة حبهم لمعلمة من الجنس الآخر .

وقد اعتزل عادل امام المشاغبة وواصل المشاغبون  
تقاليدهم فى مسرحية ( العيال كبرت ) .

ومع أن هذه المسرحية تقوم على فكرة تصلح لكوميديا  
جيدة ، وهى دور الأبناء فى تقويم الأسرة ولم شملها ،  
الأنها سارت على نهج مدرسة المشاغبين فى الضحك  
المقلوب من حيث قلب المواقف والقيم وجعل الأبناء فى  
موضع الوصاية على والديهم يسخرون منهم ويحقرونهم  
بألفاظ وعبارات يستحق الآباء من استخدامها مع  
أبنائهم ، وبتقديم نماذج منحرفة للأبناء دون أية مبررات  
اجتماعية .

فالبنت . . تريد أن تعمل راقصة فى الكباريهات رغم  
يسر أسرتها المادى ، والابن الأكبر فاشل فى دراسته  
يشجعها على ذلك ليعيش من كدها . والابن الثالث أبله  
لا يدري ماذا يريد ولا ماذا يفعل ، مما أفقد يونس شلبي  
هويته فى هذا الدور حتى كمشاغب ساذج . والابن  
الوحيد الذى وصل الى الجامعة مختل التفكير ، يريد  
وهو طالب أن يتزوج من أرملة لديها أربعة أبناء . وهى  
جميعا نماذج مختلفة منحرفة فى حاجة لمن يقومها أكثر  
مما هى قادرة على تقويم الوالدين .

هكذا واصلت المسرحية نفس أسلوب مدرسة  
المشاغبين . واعتمدت على نفس المؤثرات التى ضحك  
منها الجمهور من قبل ، وكأن المسرحية ليس وراءها  
مخرج وإنما تسير بقوة الدفع الذاتى استمرارا لأدوار  
الممثلين السابقين ، فجاءت صدى خافتا لمدرسة  
المشاغبين .

وان دلت مسرحية العيال كبرت على شيء ، فإنما  
على أن عيال الكوميديا فى مصر لم يكبروا بعد .

اعتزل عادل امام المشاغبة فى مسرحية ( شاهد ما شافش حاجة ) وهى مسرحية تقوم على تناقض ظريف لانسان طيب ساذج وجد نفسه فجأة مثار تحقيق كشاهد فى جريمة مقتل راقصة لم ير او يعرف عنها شيئاً . وتمارس معه وسائل التحقيق الملتوية أحياناً والمتشددة أحياناً فى محاولة لاستخلاص الأدلة بأية صورة ، ولعلها بعض وسائل القهر التى كانت سائدة فى ظل ظروف سياسية معينة . وعمدت المسرحية فى الفصل الثانى أثناء استجواب عادل امام أمام المحكمة واستخدام سذاجته الفكاهية فى تصور الأمور ، الى الخلط بين شخصيات هامة من رجال الدولة وبعض رجال المحكمة ، وكأن ذلك فى تصوره يعطى المسرحية قيمة اجتماعية . ولو أن النص عمد صراحة الى إيضاح الملبسات الاجتماعية لظروف القهر السياسى التى كانت قائمة ، فوجد البطل نفسه غارقاً فيها ، الأذى ذلك الى تكثيف الأحداث ، والى تكثيف كمية الضحك ، ولأغنى المسرحية من بعض المشاهد الدخيلة والاطالة التى لا مبرر لها ، كالمشهد المطول لبكاء عادل امام فى السينما أثناء مشاهدة أحد الأفلام ، وحضور المدير . . والاسعاف . . والمطافى . . والمحافظ . . الخ ليتضح فى النهاية أن بكاءه كان بسبب ضيق حدائه . وهو مشهد مشابه لما كان يحكيه فى مدرسة المشاغبين عن تناول الطعام مع فتاته أو معلمته ومحاولة كل منهما أن يخطف الخبز أو السنلاطة قبل الآخر ، وعن تناول ( الشوربة ) بصوت منموع ، وتساقطها على قميصه وينظونه وجوربه . . الخ .

وعلى أية حال ، فإن شاهد ما شافش حاجة توضح تهماً أن عادل امام يستطيع أن يفعل شيئاً فى الكوميديا

المصرية لو انه وجد ما يقوله وما يفعله . وقد وجد شيئا من ذلك فى المسلسل انتليفسزيونى ( ابراهيم الطائر ) وفى الفيلم السينمائى ( المحفلة معايا ) وهى كوميديا تمس بدرجة أو بأخرى شيئا من واقع المجتمع المصرى . . ومهما يكن نجاح عادل امام فى أيهما ، فان الوطن الحقيقى لمثل الكوميديا هو خشبة المسرح .

وملاحظة صغيرة أبسطها امام كل فنان يحصر نفسه فى دور واحد اكثر من خمس سنوات كما فعل عادل امام فى شاهد ما شافش حاجة . حرام ان يسجن الفنان موهبته وطاقته طوال مثل هذه المدة فى دور واحد . وليس مبررا أن المسرحية تلقى اقبالا من الجماهير ، وتحقق ربحا ، فان أية مسرحية جديدة جيدة يقدمها فنان ناجح كفيلة بأن تحقق نفس الربح وأكثر . وتقدم فى نفس الوقت للجماهير واقعا اجتماعيا جديدا ونماذج كوميدية جديدة . وليس ما يمنع أن توضع المسرحيات السابقة فى ريبورتوار الفرقة ليعاد عرضها بين حين وآخر اذا كانت ما زالت تلقى اقبالا من الجماهير .



وأخيرا نتناول نجم آخر من غير هذه المدارس ، له شخصية متميزة شاهدناها فى ( كومبارس الموسم ) مخرجها عصيبا ، وفى ( هالو شلبى ) طبيبا عصيبا كذلك ، طفر فجأة الى القمة هو الفنان محمد صبحى .

ومن عجب أن يصل محمد صبحى عن طريق ( سطوحى ) الى مرحلة النجومية ، وهو فنان واع مثقف ثقافة منهجية ، يعرف قيل غيره ان الضحك من البلاء وأصحاب العاهات فى الكوميديا هو احط أنواع



الضحك ، يختلف الأمر في ذلك عنه في الدراما . ذلك أن تصور الأبله أو صاحب العاهة في الدراما يحتاج الى التغفل في أعماق نفسه ، وإبراز أبعاده النفسية والانسانية ، وهو الدور الذي أداه محمد صبحي نفسه في فيلم ( أين المفر ) بمقدرة فائقة .

أما في مسرحية ( انتهى الدرس يا غبي ) فقد لجأ الى التأتأة والتأثأة والاستغناء والسباب ، والتلاعب بالألفاظ ، وهم يعلمونه كيف يأكل وكيف يتكلم وكيف يقرأ في مشاهد تستغرق أكثر من نصف المسرحية ، وكأنه بذلك ( سيدى الجميل ) بدلا من ( سسيدتى الجميلة ) ، مع فارق واحد هو أن « سطوحى » أبله يلجأ الى تكسير الصحون والتراشق بالثورته ، وهى حيل استهلكها لوريل وهاردى منذ أكثر من خمسين سنة . ولا جناح عليه أن يهرج أو يتبدل أو يفعل أى شىء بأية وسيلة ، فهو فى النهاية أبله وليس على الأبله حرج .

ولكنه حينما يتحرر من قنـاع البله الزائف الذى استخفى وراءه ، ويصل الى المشهد الأخير الذى يحمل دلالة المسرحية الاجتماعية ، نجده يقف على خشبة المسرح ممثلا حقيقيا ليلقى الدرس الأخير ، فيبدع ويتألق ، كما أبدع وتألق فى المسلسل التليفزيونى فرصة العمر فى دور ( على بك مظهر ) .

فقد استطاع فى المسلسل التليفزيونى أن يظهر الأبعاد النفسية والانسانية والاجتماعية لعاشق المظاهر . وأن يوضح من خلال ملابس اجتماعية منطقية أثر هذا السلوك على المحيطين به ، فكان ممثلا كوميديا بحق ، وليسكنه حينما أدى نفس الدور على خشبة المسرح ، أفرغه من محتواه النفسى والاجتماعى

والانسانى . وافرغ المواقف الاجتماعية من دلالتها ،  
فهبط بالدور الى مستوى مهرج السيرك الذى لا هم له  
الا تكسير التليفزيون والتليفون وكل ما تقع عليه يداه ،  
والقفز على خشبة المسرح على طريقة الكنغر الاسترالى  
ولم يقتف فى مجال الزراية بالمبس اثر فؤاد المهندس  
فى الملابس الضيقة القصيرة ذات الرقعتين على  
المؤخرتين ، ولكنه أصر أن يتلف ويبتكر فعمد الى الملابس  
الواسعة الطويلة التى يقص بنطلونها وأكمام سترتها  
لتناسب طوله ، مما يتنافى مع طبيعة عاشق المظاهر  
كمدع يجيد التألق فى الحديث والمظهر والملبس .  
وهكذا أفقد المسرحية قيمتها الأدبية والفنية وأثرها  
فى ادانة حب المظاهر .

ولعل محمد صبحى قد شعر بالذنب بعد دور  
سطوحى ، فعاد يثبت جدارته الفنية فى مسرحية  
( هاملت ) ، ومهما كان نجاحه فى هذا الدور ، فإن  
هاملت مسرحية كلاسيكية لا تستطيع أن تشد جماهير  
المسرح العريضة .



ولقد نشأ فى وسط هذا الزحام مسرح مكافح ، ربما  
يملك من الوعي بفن الكوميديا أكثر مما يملك من  
الامكانيات والطاقات ، هو مسرح الفنانة تحية كاريوكا ،  
التي كان لجهدا وفنهما الأثر الأكبر فى قيام هذا  
المسرح .

ومع أننى أفضل أن تطلق على المسارح أسماء عامة  
مثل مسرح الفن أو المسرح الكوميدى أو المسرح الجديد ،  
حتى لا يرتبط باسم فنان معين ينتهى و يتعثر  
بانتهاؤه . وإنما يظل مدرسة لتخريج أجيال من فنانى  
المسرح .

الا أنها وجهة نظر على أية حال .

وقد بدأ هذا المسرح محاولا ان يقول شيئا عن مصر وعن مشكلات المجتمع المصرى ، ولعله اراد ان يصفى حسابه أولا مع الوسط الثقافى والفنى فقدم ( روبايكيا ) كاشفا بعض مظاهر الفساد فى هذا الوسط ، وهى قضية خطيرة ان مست فى تناولها المباشر وسط المؤلفين والفنانين ، فهى تمس فى النهاية جمهور مصر كله لأنه هو الذى يتلقى نتاج هؤلاء المؤلفين .

ويتعرض هذا المسرح لمشكلة من اخطر مشكلات مصر هى مشكلة الاسكان . حيث يسخر ويتهم بشكل كوميدى ضاحك من بعض مظاهر التلاعب التى يمارسها الملاك الجشعون مع المستأجر العزل ( حضرة صاحب العمارة ) .

ولا تكاد تغلو مسرحية من المسرحيات التى قدمها هذا المسرح من قضية اجتماعية عامة تمس الجماهير .. ( البفل فى الابريق .. يحيا الوفد ) .. الخ ، وان كان قد جنح فى يحيا الوفد الى السياسة المباشرة التى قد تفسد الفن فى كثير من الأحيان .

ورغم النجاح النسبى الذى حققه هذا المسرح ، فانه لم يستطع ان يواصل رسالته ، ولم يستطع ان يحقق مناخا فنيا يتيح له النمو والتطور والمنافسة .

ولعل ذلك يرجع الامور بعضها خاص وبعضها فنى وبعضها لقلّة الامكانيات .

فقد اعتمد هذا المسرح على فارس وحيد هو فايز حلاوة . ومع ان فايز حلاوة كان العامل الاساسى فى

وعى هذا المسرح واتجاهه الفنى ، الا انه وزع موهبته بين التأليف والافراج والتمثيل والاشراف ، فلم يتح له ان يعطى كلا منها حقه كاملا . فجاءت بعض المشاهد وبعض المسرحيات مسطحة فى حاجة الى مزيد من العمق فى التناول ، والاهتمام فى المعالجة ، والتخلى عن بعض المواقف المطولة القائمة على التراشق بحوار فكاهى لا مبرر له .

كما لم يكن لهذا المسرح صفة الثبات والاستمرار . فهو يجمع فرقة معينة لأداء مسرحية معينة . ثم ينفذ معظم أعضائها ، لحين اعداد مسرحية جديدة قد تقدم فى نفس المواسم ، او بعده بمواسم ، بنفس الأعضاء او بغيرهم .

وهذا أسلوب قد يصلح لمسارح الظرفاء ، لأن الجمهور يتبعهم فى أى وقت وفى أى مسرح . فلا يكاد يحس أنهم ظهروا من جديد حتى يتدفق عليهم .

أما المسارح الكوميديّة الجادة ، فهي تحتاج الى ريبورتوار ثابت مستمر لتربية أذواق الجماهير وربطهم بمشكلات العصر دون انقطاع . ومع ان مثل هذه المسارح لا تستطيع تحقيق أرباح كتلك التى تحققها مسارح الظرفاء خاصة فى ظروف تخلف التدفدق الكوميدى ، فان صفة الدوام والثبات مع رقى مستوى العروض وربط الجماهير بواقعهم كفيل باستدراج جمهور جديد يعينها على مواصلة رسالتها .

ومع أن مسرح تحية كاريوكا كان قد حقق شيئا من النجاح النسبى فى هذا الطريق . الا أنه للأسف الشديد لم يقدم لنا شيئا منذ وقت بعيد . ولعل السبب فى

ذلك يرجع الى قلة الامكانيات المادية ، او الى أن فايز  
حلاوة أثبت جدارته الفنية تأليفا وإخراجا وتمثيلا بما  
لا يدع مجالا للشك ، ولم يعد في حاجة الى مزيد .

ولو أن هذا المسرح بما يملك من وعى كوميدى ،  
قد نشأ كمدرسة فنية للمؤلفين والمخرجين والممثلين ،  
لتمددت الطاقات ، وتنوعت الرؤى الفنية ، ولاتيح  
الوقت الكافى لها للتعمق وبذل الجهد ، ولكان له شأن  
آخر .



ان الجيل الأخير من الكوميديين الشبان الظرفاء  
ما زال أمامه وقت للعطاء ، وهو الآن فى مفترق الطريق ،  
فهو يملك الموهبة ويملك الطاقة ، لكنه ما زال يتارجح  
بين التمثيل والظرف . وعليه أن يتساح بالوعى  
الكوميدى ، فينتهى أبطاله حقيقة الى المجتمع المصرى  
ويقدمون له واقعهم وحياتهم . ومستقبلهم الكوميدى  
نفسه مرهون بذلك . فالظريف قد يطفى عليه ظريف  
آخر . ولكن الممثل الذى يقدم حياة الجماهير يظل  
مرتبطا بالجماهير . وإذا غلب عليهم الظرف  
والاستظراف فلن يرحمهم التطور ، وسيتمخض مجتمع  
مصر الناهض عن جيل جديد من الكوميديين يسحب  
السجادة من تحت أقدامهم .  
ذلك أن الحياة المصرية الأصيلة لن تتوقف عندهم .

## المؤلف المصري عليه

مستكين هو المؤلف المصري .

لا أعرف مؤلفا يستهان به وبانتاجه كما يستهان  
بالمؤلف المصري .

ولا أعرف مؤلفا يكال له من الاتهامات كما يكال للمؤلف  
المصري .

ولا أعرف مؤلفا يقع عليه من الظلم ما يقع على المؤلف  
المصري .

\*\*\*

واحِب قبل أن نتعرض لبعض ما يلاقيه المؤلف  
المصري من صعاب ، أن أوضح أن النص هو الأساس  
في كل عمل فني ، لأنه يحمل الفكر والواقع الاجتماعي  
والنماذج الشخصية وأنماط السلوك . ومهما يقال عن  
مسرح الممثل أو مسرح المخرج ، فما ذلك كله إلا وسائل  
فنية تغلب بدرجة أو بأخرى عند إبراز العناصر التي  
يتضمنها النص ، فالمخرج هو مترجم النص إلى  
المشاهدين ، والممثلون هم أدواته .

والنص وراءه مؤلف .

ولم تكن الصعاب التي تواجه المؤلف المصري في



الحقبة الأخيرة معروفة من قبل ، عندما كان النشر مقصورا على المكتب والصحف والمجلات الأدبية المتخصصة . وقبل توسع الاذاعة فى تقديم الاعمال الدرامية ، وتضخم صناعة السينما ، وانتشار مسارح القطاعين العام والخاص ، وظهور التلفزيون .



يستهان بانتاجه قبل أن يرى النور ، خاصة اذا لم يكن له حظ من الشهرة او النفوذ يتيح له فرض انتاجه .

واول ما يجابهه مثل هذا المؤلف ، هو فئة جديدة من مزاولى الأدب والفن ، نستطيع أن نطلق عليهم موظفى الأدب والفن ، وهى فئة اتاحت ظروف النقل أو التعيين أو الانتداب أو توزيع القوى العاملة لأفرادها أن يشغلوا مناصب ادارية مرتبطة بالثقافة والفن ، فزاولوا بعض اعمال التأليف ، واحتكروا لأنفسهم حق تقييم النصوص واجازتها ، وراحوا يطبقون عليها بعض القواعد والمقاييس التقليدية المحفوظة التى تحجب معظم الأعمال الجيدة عن الظهور .

ثم يجابه مثل هذا المؤلف بمن أطلق عليهم مجموعات « الشلل » فى المؤسسات المختلفة ممن يتولون أعداد الميزانيات وتوزيعها فيما بينهم فيما يؤلفونه أو يقتبسونه من أعمال لا ترقى الى مستوى الفن الرفيع . . ولا تصبح لهم بعد ذلك حاجة لتشجيع أى تأليف من أى مستوى ، أو الى ظهور أجيال جديدة من المثقفين والمؤلفين . . . فأى أعمال غير أعمالهم لا تصلح . . وان جاز وصلاح بعضها لاعتبارات فنية أقوى منهم . . فمصرها أدراج المكاتب الى أجل غير مسمى .

أكون هذا مصر انتساج بذل فيه مؤلفه كثير من الوقت والجهد والعرق !؟

سمعت محاضرة لأحد المحاضرين الألمان منذ حوالي عشرين سنة قال فيها ان التليفزيون الألماني لا يترك فكرة وموضوعا أو قصة يتقدم بها أى انسان ، وتحمل قيمة أدبية أو اجتماعية أو انسانية الا وحاول الاستفادة منها ، وذلك بأن يعهد بالفكرة أو الموضوع الى أحد القصاصين لصياغتها فى قصة ، وبانقصة الى أحد خبراء الدراما لصياغتها فى سيناريو . وهناك خبراء فى الاجتماع والتاريخ والعلوم لتقويم العمل الفنى من هذه النواحي .

والمؤلف المصرى مطلوب منه ان يقدم القصة كاملة ، ويتولى كتابة السيناريو والحوار فى معظم الأحوال ، وهو مسئول عن نصه من الناحية الاجتماعية والتاريخية والعلمية . . ثم يقال له بمنتهى البساطة . . لا تصلح .

وقد يكون تصورهم فى عدم صلاحية النص لاختلاف فى الراى ، أو اختلاف فى المفاهيم الفنية ، وفى أسوأ الأحوال يكون نتيجة خلل فى التناول الاجتماعى أو المعالجة الفنية ما أبسط أن يعهد به الى متخصص يقوم ببناءه . ولكن ما أسهل أن نحكم عليه بالموت ونهدر جهد وعرق مؤلفينا ، وندفنهم بالحياة .

فاذا ما اتجه الى القطاع الخاص ، وجد نفسه أمام مؤسسات تجارية لا يهتمها من الفن الا ما يدره من كسب مادى حتى لو كان على حساب الفن والجماهير واذواق الجماهير وهو اما أن يجاريها فيما تقدمه من عبث اذا استطاع الهبوط بفكره وفنه الى مستواها ، واما ان يحترم نفسه وينتظر .

وفى كلتا الحالتين عليه ان ينتظر الى أجل غير مسمى .

والا .. فكيف نفسر عدم ظهور جيل لاحق لكتابنا الكبار ، جيل على مستوى العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ واحسان عبد القدوس ويوسف السباعي ويوسف ادريس .. الخ . جيل يؤدي دوره فى الحركة الثقافية والفنية المعاصرة بنفس القدر الذى أدى به هؤلاء أدوارهم ، او حتى أقل من هذا القدر !!

هل أجذبت مصر من المواهب !!  
مصر .. الأرض الطيبة الخصبة .. ذات الحضارة المريقة .. التى أنجبت من أنجبت من رجال الفكر والفن والاقتصاد والحرب .

مصر التى حققت نصر أكتوبر العظيم .  
هل كانت قاصرة عن انجاب الجيل الجديد !!

\*\*\*

ويقع عليه كثير من الظلم الأدبى والمادى .  
لاحظ جميع وسائل الاعلام .. صحافة .. اذاعة .. تليفزيون .

عندما تعلن عن البرامج الفنية والتمثيلية ، لا تجد لاسم المؤلف ذكرا . فتظهر البرامج فى الصحيفة ، او تظهر المذيعه معلنة عن تمثيلية كذا او فيلم او مسرحية كذا .. من تمثيل فلانة وفلان واخراج فلان .. وكان الناس سترى ممثلين فى غير نص له مؤلف ، من حقه ان يذكر قبل هؤلاء جميعا ، وبدونه لا يعمل هؤلاء

جميعا ، بل لا تجد المديعة نفسها ما تعلن عنه .  
لاحظ اعلانات الأفلام والمسرحيات .

تجد اسم المؤلف فى حاجة الى ميكروسكوب للبحث عنه ، واسم المخرج - فضلا عن أسماء الممثلين - يصفح عينيك بحجج أكبر من أن تتسع له الرؤية ، ولا غرو فهو سيد الموقف فى هذه المؤسسة أو تلك ، وهو الذى يختار النص ، ولا بد أن تضيق التقاليد الأدبية بين من يملك من موظفى الفن ، ومن لا يملك .  
واذا هان ذلك على المؤلف .

فإن ما يقع عليه من ظلم مآدى يحرمه العيش الكريم ، ويعوقه عن التفرغ للإنتاج الجاد الجيد . . لا يهون .  
وتعالوا نتساءل . . .

هل حصل أحد ممن ذكرنا من كبار كتابنا ، ممن كان لهم فضل الريادة والكشف وكافحوا لخلق نهضة ثقافية وفنية فى مصر والعالم العربى ، وغيروا ووضعوا كثيرا من المفاهيم فى القصة والنقد والفن ، وبلغوا القمة خبرة وشهرة وذيوعا .

هل حصل واحد من هؤلاء عن كل ما ألف من كتب على نصف ما يحصل عليه كاتب غربى من كتاب واحد ؟  
وما لنا نعقد مقارنة بين مؤلفينا ومؤلفين من الغرب قد يقال أن لهم كثرة من القراء ، ووفرة من الدخل ؟

هل حصل واحد من كتابنا الكبار هؤلاء ، على ما تحصل عليه ممثلة الدور الأول أو ممثل الدور الأول فى إحدى قصصه !!

واذا كان هذا هو الحال مع كتابنا الكبار ، فكيف

يكون الحال مع كتاب الاجيال اللاحقة الذين ليس لهم مثل حظهم من الشيوخ والنفوذ ؟!

ما يكاد احدهم يفلت بنض من براثن الصعاب التي يواجهها ، حتى ينهب نهبا . ولا ينال من وراء عمله الا القليل .

وقد يقال ان الفن عطاء .

وهذه حقيقة تصافح كل مؤلف عند بداية هوايته للتأليف ، فهو ينفق أكثر من نصف عمره في التحصيل واستكمال أدوات فنه ، وهو ينفق باقى عمره في التأليف ومحاولة نشر ما يكتب . وهو لا ينتظر بعد هذا وذاك سوى حياة ميسورة وعيش كريم يوفران له الفرصة للابداع .

وقد يهون الأمر على المؤلف أن تكون ظروف الانتاج فى مصر غير قادرة على مكافأته مكافأة مجزية ، كما هو الحال فى تأليف الكتب التى لا تدر دخلا مناسباً لعدم وفرة القراء .

ولكن ما هو الحال فى السينما والاذاعة والتليفزيون ؟! ليس مما يحز فى النفس أن يرى المؤلف كل من يتعاملون فى مؤلفه ابتداء من المنتج حتى الموزع ، يكسبون منه ، بل ويثرون من ورائه ، ولا ينال هو الا أقل القليل .

وهل يغيب عنا ما يحدث الآن فيما يسمى بالانتاج الخاص ، لقد هبط علينا كل من هب ودب من مصر أو من العالم العربى ممن لهم أو ممن ليست لهم علاقة بالفن ، ممن يملكون مالا و يقترضونه من المؤسسات المصرية ، بغيتهم الاثراء السريع على حساب مؤلفى

مصر ، وممثلى مصر ، فيشترون نتاج مؤلفينا بثمان  
بخس ، ثم ينتجونه فى مصر ، أو فى خارجها ، ويثرون  
من توزيعه فى جميع البلاد العربية دون أن يكون  
للمؤلف حق الأداء العلنى فى هذه البلاد أو حتى داخل  
بلده .

وهل يلام هؤلاء ومؤسساتنا نفسها لا تقدر المؤلف  
المصرى حق قدره . فلا مكافأة مجزية ، ولا حق أداء  
علنى ، ولا نصيب فيما تربحه من توزيع عمله فى مختلف  
البلدان العربية ، أو نقله من وسيلة عرض الى وسيلة  
أخرى ، كنقل الفيلم أو المسرحية عن طريق  
التليفزيون .

سمعت أن مؤلف احدى المسرحيات التى ظلت تعرض  
سنوات متتالية ، وحقت أرباحا طائلة . ذهب الى الجهة  
المنتجة يطالب بنصيبه فى المبلغ الكبير الذى دفعه  
التليفزيون نظير عرض المسرحية وتسويقها فى البلاد  
العربية ، فقيل له : لا حق لك عندنا ، فقد بعنا  
المسرحية نظير ثمن معلوم ، وأصبح من حقنا استغلالها  
كما نشاء .

ولم يكن الثمن الذى تقاضاه يتجاوز بضع مئات من  
الجنيهات . فاضطر الى رفع الأمر الى القضاء .  
وسواء صحت الرواية أم لم تصح ، وسواء وجد له  
القضاء مخرجا فى القانون ينصفه أم لم يجد .

علينا أن نتساءل : كيف يكون شعور المؤلف حينما  
يجد أن كل من تعامل فى مؤلفه من قريب أو بعيد قد  
ربح أو تقاضى أكثر مما تقاضى هو نفسه ؟ فضلا عن  
المنتج والممثلين الذين يعتبر دخلهم بالنسبة لدخله شيئا  
رهيبا .



ويكثر الحديث عن هبوط مستوى معظم الأعمال الفنية الى حد استخدام الكاريكاتير اللاذع ، وسخرية الكتاب الساخرين ، عن وقاية المشاهدين من تمثيلات ومسلسلات التليفزيون والاذاعة .

وعن تعطل المسارح معظم المواسم المسرحية .  
وهو حديث يمس المؤلف في المقام الأول ، لأن نصه هو أساس كل عمل فني ، وأعنى المؤلف الجاد الذي يرتفع بمستوى فنه فكريا واجتماعيا وفنيا ، وليست هذه الفئة التي تتعيش في مجال الفن فتقبل أى أجر لتكتب أى شيء .

وتكال الاتهامات للمؤلف .

لا توجد نصوص ..

الكتاب الكبار ينصرفون عن المسرح والتليفزيون .

لا يوجد المؤلف الكوميدي ..

وهو آخر هذه المبررات التي يبررون بها أعمالهم الهابطة التي يحصلون على نصوصها من كل من يستطيع ان يجمع بعض شتات المشاهد أو الأحداث من أعمال مصرية قديمة أو أعمال اجنبية ، ليست لها اية علاقة بالواقع المصرى الحديث .

وكانهم يريدون بالمؤلف الجاد ، رغم ما يتعرض له من تعقيدات موظفى الفن ، وتعويقه عن الانتاج الجيد ، وهضم حقوقه الأدبية والمادية والأثراء من وراء مؤلفاته ، أن ينصرف عن كل ما يوفر له لقمة العيش من أعمال أخرى في الصحافة أو الوظيفة ، ويتفرغ لتأليف أعمال جيدة ، قد لا تتفق مع مفاهيمهم فى النهاية ، وان هى

اتفقت يكون المؤلف آخر من يستفيد منها .

وهم يدعون عدم وجود المؤلف الكوميدي حسب مفهومهم للكوميديا ، أى تركيب مشاهد وأحداث تتيح لهم وسائل الظرف التى اعتادوها ، وهذا المؤلف لا يمكن أن يوجد خاصة بعد أن استنفدوا وسائلهم فى الاضحاك المفتعل ، أما المؤلف الكوميدي الذى يفهم أدواته الفنية للاضحاك . والذى يملك حقه فى التعبير عن مجتمعه كما يراه هو . فان مصر قادرة على انجابه اذا تيسر له المناخ المناسب . .

انهم يعملون على اقضاء المؤلف الجاد ، ويهتمونه فى نفس الوقت .

هل سمعت عن جهاز فنى ، كمرح أو تليفزيون أو اذاعة ، يعمل على تشجيع المؤلفين ؟! بحيث يضم لجنة لتبنى المؤلفين ومتابعة أعمالهم وتوجيههم حتى تتفق مع ما يحتاج اليه هذا الجهاز من مستوى فنى أو ثقافى أو اجتماعى . . أو بحيث تعهد بالأعمال الفنية التى تحتاج الى تقويم الى خبراء فى النواحي الدرامية أو الاجتماعية أو التاريخية لاصلاح ما يكون بها من خلل فى هذه النواحي حتى تصبح صالحة للعرض . أو بحيث تتخير من بين النصوص التى لم تكتمل فنيًا ، الأفكار والموضوعات الصالحة ، فتعهد بها الى متخصصين لوضعها فى قالب القصصى أو الدرامى السليم ؟!

انهم « لا يملكون إلا شعارا واحدا . . تصلح . . أو لا تصلح ، وغالبا ما تكون الصلاحية لاعتبارات سبق ذكرها .

والعقد الذى يبرم بين جهة انتاج ومؤلف فى ظل هذه الظروف الأدبية والمادية التى لا تتيح له القليل من نتاج قريحته ، هو لا شك عقد اذعان كتلك العقود التى تبرم بين مالك مستغل ومستأجر مجبر ، لأن المؤلف مهما كان مستواه الفنى لا يشعر بوجوده وكيانه الا اذا وصل انتاجه الى الجماهير ، وجهات الانتاج هى التى تحدد مصيره .

واذا كانت قوانين الاسـكان قد صدرت لحماية المستأجر ، فلا بد من صدور تشريعات لحماية المؤلف تكفل له الحق الأدنى من حقوقه سواء نص عليها العقد بينه وبين الجهة المنتجة أم لم ينص . ولا بد أن تراعى هذه التشريعات :

أن يذكر العمل الفنى مقرونا باسم مؤلفه قبل غيره ، وأن يعلن عن اسم المؤلف فى المكان المناسب وبالحجم المناسب باعتباره الأصل فى العمل الفنى .  
أن يكون للمؤلف حق الأداء العلنى فى الاذاعة والتليفزيون ، ونسبة معينة من الربح فى السينما والمسرح ودور النشر .

أن يكون التعاقد لعرض العمل الفنى بوسيلة عرض واحدة . . . سينما . . . أو مسرح ، فاذا ما نقل العمل الفنى الى وسيلة عرض أخرى كالاذاعة أو التليفزيون ، كان ذلك بموافقة المؤلف ونظير نسبة من الأجر .  
أن يكون التعاقد لعرض العمل الفنى فى بلد واحد ، فاذا أريد عرضه فى بلاد أخرى كان ذلك بموافقة المؤلف ونظير نسبة من الأجر .

مع احتفاظ المؤلف فى كافة الأحوال بحق الأداء العلنى ونسبة فى الأرباح .

لقد كرمت الدولة المؤلف فيمن كرمته من أجل أهل  
الفن ، ومنحته الجوائز التقديرية والتشجيعية وأرفع  
الأوسمة ، وبقي أن تضع الأجهزة الفنية النظم والقواعد  
التي تيسر له التعامل الكريم في عرض إنتاجه والاستفادة  
بأفكاره ونتاج قريحته . وأن تعمل الجهات المعنية كاتحاد  
الكتاب وغيره ، على استصدار التشريعات التي تحفظ  
حقوقه ، وتحميه من استغلال المنتجين ومطاردة  
الضرائب له .

هكذا نستعيد المؤلف الجاد الذي يحترم نفسه وكلمته  
ونقطع الطريق على الذين يتعيشون في مجال الفن بكتابة  
أى شيء نظير أى أجر ، ونوفر له العيش الكريم الذى  
يتيح له مزيدا من الوقت للتعلم والابداع الجاد ، فيرتفع  
مستوى الأعمال الفنية التي تسهم في إعادة صنع الإنسان  
المصرى اجتماعيا وفكريا بما يواكب نهضة مصر  
الحديثة .

## المراجع

- |                                      |                         |
|--------------------------------------|-------------------------|
| الفكاهة في مصر                       | الدكتور شوقي ضيف        |
| سيكولوجية الفكاهة والضحك             | الدكتور زكريا ابراهيم   |
| الضحك                                | بيرجسون                 |
| علم المسرحية                         | الاردوس نيكول           |
| المسرحية العالمية                    | الاردوس نيكول           |
| تاريخ المسرح في ثلاثة الاف عام       | شلدون تشيبي             |
| فن كتابة المسرحية                    | لاجوس اجري              |
| الكوميديا المرتجلة                   | الدكتور على الراعي      |
| الصحفي الشاعر                        | الدكتور ابراهيم عبده    |
| المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها     | عمر الدسوقي             |
| المسرح العربي                        | الدكتور فؤاد رشيد       |
| المسرح                               | الدكتور محمد مندور      |
| الفن القصصي في الادب المصري الحديث   | الدكتور محمود حامد شوكت |
| ذكريات فاطمة اليوسف                  | فاطمة اليوسف            |
| مذكرات نجيب الريحاني                 | نجيب الريحاني           |
| نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر | الدكتورة ليلى ابو سيف   |
| خطوات في النقد                       | يحيى حقي                |
| قصة الضمير المصري الحديث             | صلاح عبد الصبور         |

# فهرس

صفحة

٧ ... تمهيد

## الجزء الأول :

٩ ... ثورة المسرح المصرى

٤٣ ... لحظة مع القطاع الخاص

## الجزء الثانى :

٥٣ ... فى الضحك والكوميديا

٥٤ ... فى الضحك

٦٦ ... فى الكوميديا

٨١ ... هكذا الضحك

## الجزء الثالث :

٩١ ... فى الكوميديا المصرية

٩٢ ... مولير مصر ومولد الكوميديا المصرية

٩٧ ... محاولات لم تسفر عن شىء

١٠٣ ... ثلاثة لتساب

١٠٧ ... مسرح الريحسانى

١٣٠ ... الكسار والمسرح

١٣٨ ... مسرح الظرفاء

١٥٠ ... فى مفترق الطرق

١٦٥ ... المؤلف المصرى المفترى عليه



رقم الايداع ٥١٤٨ - ٨٠

الترقيم الدولي ٨٤ - ٧٠٣١ - ٩٧٧ ISBN

## وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

جدة - ص ٠ ب رقم ٤٩٣  
السيد هاشم علي نحاس  
المملكة العربية السعودية

THE ARABIC PUBLICATIONS  
7. Bishopsthorpe Road  
London S.E. 26  
ENGLAND

انجلترا :

M. Miguel Maccul Cury.  
B. 25 de Marac, 994  
Caixa Postal 7406,  
Sao Paulo. BRASIL.

البرازيل :

اسسعار البيع للجدهور في البلاد العربية للاعداد  
العادية من « كتاب الهلال » الشهري بسعر ٢٠ قرشا  
للقارى في مصر .  
سوريا : ٣٠٠ ق٠س ثلاثمائة قرش سوري  
لبنان : ٢٥٠ ق٠ل « مائتان وخمسون قرشا لبنانيا »  
الاردن : ٢٥٠ فلسا « مائتان وخمسون فلسا اردنيا »  
الكويت : ٣٥٠ فلسا « ثلاثمائة وخمسون فلسا  
كويتيا »  
العراق : ٤٠٠ فلس « اربعمائة فلس عراقي »  
السعودية : ١/٢ ريال « اربعة ريالات ونصف  
ريال »

## هذا الكتاب

ولد المسرح المصري الجديد في العشرينات ، وبدأ بداية عظيمة على أيدي رجال فن مخلصين ، عشقوا المسرح وعاشوا له وقدموا للامة العربية مسرحا عربيا قوى الدعائم راسخ التقاليد .

وأعمدة هذا المسرح يوسف وهبي ولجيب الريحاني وجورج أبيض وزكي طليمات وأحمد علام وحسين صدقي وزكي رستم وسراج منير وفتوح نشاطي وعزيز عيد وفاطمة رشدي وروز اليوسف ودولت أبيض وزينب صدقي وغيرهم كثيرون ، ومن مصر تفرعت شجرة المسرح العربي الى كل بلاد العروبة ، وحسبنا في اواخر الثلاثينات اننا نجحنا في ادخال عنصر جديد في الادب العربي والفن العربي .

ثم فوجئنا خلال العقدين الاخيرين : الستينات والسبعينات بان هذا الازدهار كله يتضاءل وان شجرة المسرح والادب المسرحي تذبل وتموت فعلا ، وبدأ الناس يكتبون في هذه المأساة ، وبذلت محاولات لانعاش المسرح المريض دون جدوى .

وقد تعددت آراء الكتاب والنقاد ومنهم من قال : ان سيطرة الدولة على المسرح كانت بداية تدهوره . ربما كان هذا صحيحا . ومن المؤكد انه لم يكن لدينا من نحو ثلاثين سنة نقاد من طراز مثل محمد عبد المجيد حلمي . واصبح الناقد داعية او فردا في حاشية ، ويبدو ان انشاء معاهد المسرح واقسام النقد كان نهاية المسرح والنقد .

وهذا الكتاب يقدم تصورا صريحا لمشكلات المسرح المصري ، ويقدم وجهة نظر متخصصة في امكانات المسرح من جديد . وهو يتتبع الكوميديا المصرية في هذا العصر ، ويحاول ان يعيد اليها